معاصر تنقید
ایک نئے تناظر میں
حامدی کاشمیری

معاصر تنقید

ایک نئے تناظر میں

معاصر تنقید

ایک نئے تناظر میں

حامدی کاشمیری

اِدارۂ ادب
شالیمار، سری نگر، کشمیر

مصنّف ــــــــــــ ڈاکٹر حامدی کاشمیری

بارِ اوّل ــــــــــــ جنوری ۱۹۹۲ء

تعداد ــــــــــــ ایک ہزار

طابع ــــــــــــ جے۔کے آفیسٹ پرنٹرس دہلی

سرورق ــــــــــــ

قیمت ــــــــــــ دو سَو روپے

ملنے کے پتے:

ادارۂ ادب، شالیمار، سرینگر

ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی

شیخ محمد عثمان اینڈ سنز، بک سیلرز، گاؤکدل، سری نگر

انتساب

کوہِ سبز کے نام

جس کے دامن میں
مجھے اماں ملی ہے

حامدی کاشمیری

شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے، شاعر لفظ و پیکر
کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے۔ ان طلسم کدوں تک
عام قاری کی رسائی ممکن نہیں، اس لئے ایک صاحب نظر نقاد کی رہنمائی ناگزیر
ہو جاتی ہے چنانچہ نقاد اپنی نازک حسیت، بصیرت، لسانی شعور اور گہرے ادراک
سے کام لے کر ان طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں کو وا کر کے اسراری جلوؤں کی
شناخت کرتا ہے، اور انہیں قاری پر ارزاں کرنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، چنانچہ
ان جلوؤں کو دیکھنا اور دکھانا اسکے فرائض منصبی میں شامل ہو جاتا ہے، اس نوع کی
تنقید، جسے میں اکتشافی تنقید سے موسوم کرتا ہوں، کی ضرورت اور اہمیت کا احساس
اردو ہی کیا، یورپی زبانوں میں بھی تقریباً ناپید رہا ہے۔

حامدی کاشمیری

معروضات

گذشتہ کئی برسوں سے بعض کلاسیکی اور جدید شعرا مثلاً میر، غالب، اقبال، حسرت، فانی، فیض، فراق، میراجی اور ناصر کاظمی، اختر الایمان، بانی اور وزیر آغا کی شاعری کے بارے میں موجود اور متداولہ تنقیدات کے مطالعے سے میں اردو میں تنقید کی کارگزاری کے بارے میں گہری بے اطمینانی اور فریب شکستگی سے دوچار ہوا، میں نے محسوس کیا کہ ان شعرا یا دیگر اہم و کم اہم شعرا کے بارے میں جو تنقیدیں ملتی ہیں۔ ان میں سے بیشتر ایسی ہیں، جو حقیقی تنقید سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتیں، یہ تنقیدیں جو بالعموم شعرا کے شخصی، سماجی اور نفسیاتی مطالعات پر مشتمل ہیں۔ کم و بیش قدیم تذکرہ نگاری کی ہی توسیعی شکل ہیں۔ ان میں نقادوں نے شعرا کی زندگی، انکے عقاید، عہد اور فن کے بعض بیہی پہلوؤں یا خصوصیات کی تشریح کو حاصل نقد سمجھ لیا ہے، اور اپنے خیالات یا معلومات کی توثیق کے لئے زیر مطالعہ شاعر کے کلام سے بعض اچھے برے اشعار کو بطور مثال نقل کیا ہے، اس طرح سے انہوں نے نقاد کے بجائے شارح، مورخ یا مبصر کا رول ادا کیا ہے، ایسی تنقیدیں بالعموم فن کی ماہیت، اسکی خود مختاریت، اس

کے مخصوص تخلیقی محرکات اور اس کے ہیئتی اور علامتی امکانات سے صرف نظر کر کے اس کو موضوع اور ہیئت کے دو واضح حصوں میں تقسیم کر کے اسکی صحافتی تشریح پر اکتفا کرتی ہیں، اور خود ہی اپنی نارسائی، سطحیت اور محدودیت کا ساماں کرتی ہیں۔

اس نوع کی نام نہاد تنقیدوں کے خراب اور مضرت رساں نتائج سے مفر ممکن نہیں، ایک خراب نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اردو شعراء کا تخلیقی شعور مستقلاً ناقابل رسائی رہا ہے۔ اس کے علی الرغم بعض ایسے مسایل کی مثلاً اُن کی سوانحیات، نفسیات، عہد اور معاشرت کی جو انکی شاعری سے کوئی راست رشتہ نہیں رکھتے اور جو اُن کے شعری شعور کی تفہیم میں زیادہ سے زیادہ ثانوی درجہ رکھتے ہیں، صحافتی تشریحات ہی پر سارا زور دیا جاتا رہا ہے، اس طرز نقد سے شعراء کے کلام کی موضوعی حیثیت کی برتری قائم ہوئی اور بنیادی تخلیقی تجربہ جو دراصل شاعری کا جواز ہے، نظروں سے اوجھل ہوگیا، موضوعیت کی شناخت و تعین پر سارا زور ڈالنے سے شعر اور کلام منظوم میں فرق کرنے کی اہلیت اور ضرورت کالعدم ہوگئی، میرؔ، غالبؔ یا اقبالؔ اور فیضؔ کے وہی اشعار نقادوں کے لئے قابل اعتنا ٹھہرے، جو اُن کی زندگی، عہد یا عقاید سے، اُن کے زعم میں راست حوالے کا کام کرتے ہیں، اس طرح سے شاعری کو تاریخ کا بدل قرار دیا گیا، اور اسکی تخلیقی حیثیت یکسر نظر انداز ہوگئی۔

تنقید کی سطحیت، بے معنویت اور ضرر رسانی کی اس صورت حال کے نتیجے میں، قدیم و جدید شعراء کے ساتھ جو زیادتیاں ہوتی رہی ہیں، اُن کے پیش نظر میں نے ادبی مسایل ورجحانات پر لکھنے کے ساتھ ساتھ انفرادی ادیبوں اور شاعروں پر بھی لکھنے کی طرف توجہ کی، اور مروجہ تصورات نقد سے انحراف کر کے، ادیبوں اور شاعروں سے زیادہ اُن کی تخلیقات کے مطالعے کو اپنا مطمحِ نظر بنایا، تاکہ نہ صرف شعراء کی اصلی امیج سامنے آئے، بلکہ تنقید کے حقیقی تفاعل کو بھی بروئے کار لایا جا سکے، تنقید کے حقیقی تفاعل کو بروئے کار لانے، اور اسے فروغ دینے سے ادب کی تخلیق کی سمت و رفتار کو متعین کرنے کے عمل پر گہرے اور دور رس اثرات مرتسم ہو سکتے ہیں، شعراء اسکی بدولت اپنے تخلیقی رویّوں کی صحّت، یا عدم صحت اور معنویت یا عدم معنویت کے بارے

میں فکر و علم کی توسیع کر سکتے ہیں، اسی طرح قارئین کے ذوق و نظر کی تربیت و تہذیب میں بھی پیش رفت ہو سکتی ہے، اور ادب شناسی کے امکانات روشن تر ہو سکتے ہیں،

تنقید کی اہمیت اور لازمیت خود ادب سے مربوط ہے، ادب کے وجود پذیر ہونے کا جواز یہ ہے کہ یہ نادیدہ تخیلی تجربوں کی لسانی بازیافت کرتا ہے۔ یہ تجربے انسان کے ذہنی، احساسی اور جبلی ضرورتوں کی تشفی کرتے ہیں، انسان عہد طفولیت سے ہی تخیلی اور افسانوی ادب سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتا رہا ہے، تنقید چونکہ بنیادی طور پر تخیلی ادب سے ہی واسطہ رکھتی ہے، اس لئے اسکی تفہیم و تحسین کے لئے متخیلہ اور جمالیاتی و احساسی قوتوں کو انگیز کرتی ہے، اس لئے اسکی تخلیقی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے، پس تنقید کا اپنا مقصد ہے، اس مقصد کے حصول کے لئے عالمی معائر نقد بالخصوص مغربی اصول نقد سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ اردو کے اہم شعراء کی شاعری میں مضمر اقدار نقد کی تلاش و تعیّن بھی لازمی ہے، نیز، فن کار کے بجائے فن کو مرکز توجہ بنانے، اور فن کے ہیئتی اور لسانی نظام کے گہرے اور قریبی تجزیاتی مطالعے کو بنیادی اہمیت دینے کی ضرورت ہے تاکہ فنکارانہ تجربے کی روح تک رسائی ممکن ہو سکے، چنانچہ ادب کی بعض اہم شخصیات اور عہد بہ عہد بدلتے میلانات کا محاکمہ کرنے کے لئے میں نے اس مربوط نظریۂ نقد کو روبہ عمل لانے کی کوشش کی ہے، اس کے نتیجے میں شعراء کے تخلیقی شعور تک رسائی حاصل کرنے میں مدد ملی ہے، اس ضمن میں بالخصوص میر تقی میر کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے اپنے طریق نقد کی معنویت اور افادیت کا زیادہ احساس ہوا، میں نے محسوس کیا کہ مروجہ نظریاتِ نقد مثلاً مارکسی، تمدنی یا نفسیاتی نظریات ہی پر تکیہ کر کے میرے تخلیقی ذہن کی تشفی بخش تفہیم و تحسین ممکن نہیں، جبکہ اردو کے نقاد ان ہی نظریات پر انحصار کرتے رہے ہیں، ۱۹۶۰ء کے بعد تنقید کے جدید نظریات مثلاً ہیئتی یا لسانی نظریات فروغ پانے لگے، اور ادب شناسی کے نئے امکانات روشن ہونے لگے، لیکن یہ نظریات بھی، اپنی جدیدیت اور معنویت کے باوجود فن کے مستور تخلیقی تجربے تک قاری کی رسائی کو یقینی بنانے کی ضمانت فراہم نہیں کرتے، اس کا خاص سبب یہ ہے کہ یہ نظریات بھی بعض حد بندیوں کے شکار ہیں، چنانچہ میں نے

اِن کے بعض مسلمات کی شکست کر کے تنقید کو زیادہ حرکی اور بامعنی بنانے کی سعی کی ہے، "کارگہہ شیشہ گری" میں، میں نے اپنے نظریۂ نقد کو متعارف کراتے ہوئے لکھا ہے:

"شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے، شاعر لفظ و پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے، اِن طلسم کدوں تک عام قاری کی رسائی ممکن نہیں، اس لیے ایک صاحب نظر نقاد کی رہنمائی ناگزیر بن جاتی ہے چنانچہ نقاد اپنی نازک حسیّت، بصیرت، لسانی شعور اور گہرے ادراک سے کام لے کر اِن طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں کو وا کر کے اسراری جلوؤں کی شناخت کرتا ہے اور انہیں قاری پر ازراں کرنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، چنانچہ اِن جلوؤں کو دیکھنا اور دکھانا اسکے فرائض منصبی میں شامل ہوجاتا ہے، اس نوع کی تنقید، جسے میں اکتشافی تنقید سے موسوم کرتا ہوں، کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اردو ہی کیا، یورپی زبانوں میں بھی تقریباً ناپید رہا ہے۔"

چنانچہ گذشتہ چند برسوں سے، تنقید کے اکتشافی عمل کی اہمیت مجھ پر زیادہ سے زیادہ واضح ہو رہی ہے اور میں اپنے ادبی ورثے کو اِسی تنقیدی تناظر میں پرکھنے کی سعی کر رہا ہوں، جہاں تک اردو کے تنقیدی ادب کا تعلق ہے، اُس پر ایک گہری ناقدانہ اور محاکمانہ نظر ڈالنے کی ضرورت ہے، یہ کام کلیم الدین احمد نے اپنے طور پر انجام دیا ہے۔ لیکن یہ زیادہ سے زیادہ "حرف آغاز" کی حیثیت رکھتا ہے، میں نے اس ضمن میں ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے اور ایک نئے نقطۂ نظر کے تحت معاصر اردو تنقید کا ایک جائزہ لینے کی کوشش کی ہے، واضح رہے کہ یہ معاصر تنقید کا کوئی تاریخی یا ارتقائی جائزہ نہیں ہے اور نہ ہی اس میں شخصیات کا کوئی تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے، یہ

دراصل ایک مخصوص نظریاتی موقف یعنی تنقید کے انکشافی تفاعل کے تحت معاصر اردو تنقید کے نظریات و رجحانات کے امکانات اور حدود کا ایک جائزہ ہے' اس لیے اس میں شخصیات سے زیادہ نظریات زیرِ مطالعہ رہے ہیں' اس میں اگر کسی ناقد کا ذکر رہ گیا ہو' تو اسے میری پسند ناپسند' تعصب یا نظریاتی ترجیحات سے منسوب کرنے کے بجائے زیرِ نظر مطالعہ کی نوعیت اور scope پر محمول کیا جانا چاہیے' یوں بھی ضمناً اس بات کا اعتراف کرتا چلوں کہ تنقیدی کتب کی عدمِ فراہمی کا مسئلہ میرے لیے باعثِ پریشانی رہا ہے' اور تلاشِ بسیار کے باوجود بعض اہم تنقیدی نگارشات ناقابلِ حصول رہیں' خاص کر پاکستان کے کئی معتبر نقادوں کی کتابیں مل نہ سکیں' نتیجے میں بعض نقادوں کا مطالعہ ممکن نہ ہو سکا' جس کا مجھے افسوس ہے' اس کمی کا ازالہ کتاب کی اشاعت ثانی کے وقت ممکن ہو سکے گا' انشاءاللہ!

جہاں تک میرے طریقۂ نقد کے عملی امکانات کا تعلق ہے' اغلب ہے کہ بعض قارئین انہیں تسلیم کرنے پر آمادہ نہ ہوں' میں ان کے ردِ عمل کا خندہ پیشانی سے خیر مقدم کروں گا۔ اختلافی امور کے بارے میں بحث و تمحیص سے غور و فکر کی راہیں کھلتی ہیں' اور ادب ہو یا تنقید دونوں کی توسیع کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں' تاہم میری یہ گزارش ہے کہ زیرِ نظر مطالعے کے ضمن میں' میں نے جو معروضی اور خالص ادبی رویہ قائم رکھا ہے' اُسے ملحوظ رکھا جائے' مجھے خوشی ہے کہ جس تنقیدی طریقۂ کار پر میں زور دے رہا ہوں' اس کے پیچھے ایک غیر مشروط' کشادہ اور آزاد ذہن کام کر رہا ہے' اس سے یہ فایدہ ضرور ہوگا کہ تنقید کو نظریاتی گراں باری سے نجات ملے گی' اور یہ آزادی سے اپنا کام کرے گی' اس کا یہ فایدہ بھی کم اہم نہیں کہ مختلف نقادوں کے بارے میں جو مفروضات اور مسلمات نقش سنگ ہو گئے تھے' اُن کی شکست ممکن ہو گئی ہے' اور اُن کی اصلی کارگزاری سامنے آ گئی ہے میں نے گروہی' لسانی' علاقائی اور نظریاتی تعصبات و ترجیحات سے بلند ہو کر فقط ادب شناسی اور ادب پروری کے جذبے کے تحت معاصر تنقیدی رجحانات کا جائزہ لیا ہے' یہ بات کسی سے پوشیدہ نہیں کہ اردو تنقید کا بیشتر حصہ گروہ بندی' مصلحت پسندی نظریاتی وابستگیوں' معاصرانہ رنجشوں اور کج فہمی سے اپنی صورت مسخ کر چکا ہے' اس افسوسناک صورت حال کا سدِباب کرنا ضروری ہے'

پیش نظر مطالعے میں، میں نے حق پسندی اور حق گوئی کے آداب کا التزام کیا ہے، مجھے احساس ہے کہ بعض لوگ میری حق گوئی کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھیں گے، اور وہ اس جان ناتواں کے خلاف ردعمل کے طور پر قلم کے بجائے تیر و تفنگ کا استعمال کرنے سے بھی نہیں ہچکچائیں گے، اس کے دو خاص اسباب ہیں، اوّل یہ کہ مصلحت، دروغ اور تصنع کے پردردہ لوگ حق شناس نہیں ہوتے، اس لئے آوازِ حق کو خموش کرانے پر تُل جاتے ہیں، دوم، میری حق گوئی سے ان کی خود ساختہ تنقیدی لقرالیت کو زیر و زبر ہونے کا اندیشہ لاحق ہوگا، اس لئے وہ اوچھے ہتھیار استعمال کرنے سے بھی گریز نہیں کریں گے، تاہم میرے لئے یہ بات باعث تقویت ہے کہ میں نے ادب اور تنقید کے اقدار کو عزیز رکھتے ہوئے، اِن کی بحالی اور استحکام کے لئے سچائی اور دیانت داری سے محسوس کئے گئے خیالات و تاثرات کا اظہار کیا ہے، اس طرح سے میں نے ایک اہم فرض (جسے میں اپنے لئے فرض سمجھتا ہوں) کی تکمیل کی ہے، مجھے اِس بات کا بھی یقین ہے کہ دنیا ابھی حق پرستوں سے یکسر خالی نہیں ہوئی ہے، اس لئے بعض لوگوں کے نزدیک سچ بولنے کی روایت ابھی لائق احترام ہے، یہ ضرور ہے کہ ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے، تاہم اگر ایسے لوگ سمٹتے سمٹتے دو چار ہی رہ جائیں گے، وہ بھی میرے لئے کافی ہیں، اسی لئے کہ اُن ہی چند نفوس سے یہ توقع بندھ جاتی ہے کہ وہ میرے نقطۂ نظر کے محرکات اور اسکی معنویت پر آج نہیں تو کل اظہارِ خیال کریں گے، اور مجھے میری محنت کا ثمرہ مل جائے گا،

آج یہ ضرورت پہلے سے کہیں زیادہ بڑھ چکی ہے کہ تنقید کو مدح و قدح کے دلدل سے نکال کر اسے اِس کے صحیح منصب پر فائز کیا جائے، تنقید نہ بیجا تحسین ہے نہ تنقیص، یہ فن شناسی کا عمل ہے، جو ایک جمہوری اور آزاد فضا میں پنپ سکتا ہے — ایک ایسی فضا جس میں اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ مخالف نقطۂ نظر کو سہارنے کے لئے وسیع القلبی موجود ہو، ایسی ہی فضا میں ادبی اور فکری رجحانات نئے برگ و بار لے آتے ہیں، اور وہ نظریات جو اپنی معنویت اور افادیت کھو چکے ہوں، قصۂ پارینہ بن جاتے ہیں، ایسی خوشگوار فضا کی تعمیر کے لئے

اور باتوں کے علاوہ خلوصِ نیت اور جرأت مندی کی ضرورت ہے، اس لئے کہ بقول لارنس

"دنیا ایک نئے تجربے سے جتنا ڈرتی ہے، اتنا کسی اور سے
نہیں ڈرتی، کیونکہ ایک نیا تجربہ متعدد پرانے تجربوں کی جگہ لے
لیتا ہے"۔

پس، نئے تجربوں سے آشنا ہونے کے لئے اگر بہت سے قدیم تجربات ساقط ہو جاتے ہیں، تو اس سے متردد ہونے کی ضرورت نہیں، اس لئے کہ نئے برگ و بار کی روئیدگی اور نمو کے لئے پرانے پتوں اور شاخوں کی قطع و تنسیخ ایک لازمی امر ہے، ادب کی طرح تنقیدی شعور بھی وقت کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تبدیلی اور ارتقاء سے ہمکنار ہوتا ہے، تذکرہ نویسی کے بعد حالی کا مقدمۂ شعر و شاعری اور پھر موجودہ دور میں میراجی، کلیم الدین احمد اور فاروقی اور نارنگ کی تنقیدیں تنقید کے ارتقائی سفر کی روشن منزلوں کا پتہ دیتی ہیں۔ چنانچہ وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ تنقید کے تفاعل، اسکی مقصدیت اور اس کی تکنیک میں تبدیلیاں آتی ہیں، حالیہ برسوں میں نئی تنقید نے قدر سنجی کے قدیم یا مروجہ اسالیب کو بے اثر بنا دیا ہے، اس نوع کی تنقید کے فروغ کے لئے کئی اسباب کام کر رہے ہیں، ان میں ادب کے نئے شعور کے ساتھ ساتھ جمالیاتی معائر کی تبدیلی اور نئے انگریزی نقادوں مثلاً رچرڈس، ایلیٹ، ایمپسن، رین سم، یوس اور بروکس کی تنقیدیں شامل ہیں، آج اگر ہم نئی تنقید سے یہ توقع کرتے ہیں کہ وہ فن کے نئے جہانوں کی دید و دریافت کا کام کرے۔ تو اسے بھی ادبی شعور کی ایک نئی کروٹ اور وقت کی نئی ضرورت پر محمول کرنا چاہیئے، لیعنہٖ لسانیاتی تنقید کے علمبردار فن کو قائم بالذات لسانی تجسیم قرار دے کر، اسکی ماہیت کے نئے رموز آشکار کر رہے ہیں، اسی لئے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ادب، جو پیچیدہ اور پراسرار لسانی مرکب ہے، کی تفہیم و تحسین کے انداز بدلتے رہیں گے،

یہ مسودہ شاید تکمیل پذیر نہ ہوتا، اگر مریم ۱۹۸۴ء میں قیام دہلی کے دوران ہی سب مجھے مکمل گھریلو سکون و راحت بہم نہ پہنچاتیں، اور آج چار سال گزرنے کے بعد اسکی اشاعت

کی نوبت نہ آتی، اگر وہ اسکی کتابت کی تصحیح نہ کرتی، ان کا دلی طور پر شکر گزار ہوں۔
میں یو، جی، سی کے ارباب اختیار کا شکریہ ادا کرتا ہوں، جنہوں نے مجھے پیش نظر تنقیدی
مقالہ لکھنے کے ضمن میں مالی امداد سے نوازا،
اس مقالے کے بارے میں آپ کے ردعمل کا انتظار رہے گا۔

بیا ور ید گر اینجا بود سخن دانے
غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

غالب

مسعود منزل
نت الیار سرینگر
کشمیر

(پروفیسر حامدی کاشمیری)

○

شاعری کی ماہیت اور لسانی تشکیلیت پر غور و فکر کرنے سے جہاں یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ یہ دوسری اصناف ادب کی ہی مانند شعوری سعی و کاوش اور صنعت کاری کی مرہون ہے، وہیں اسکی ندرت، غرابت، ابہام اور برجستگی کی بنا پر اس کے لاشعوری الاصل ہونے کو تسلیم کرنا پڑتا ہے، حقیقت یہ ہے کہ شعوری اور لاشعوری محرکات کے پراسرار ترکیبی اور امتزاجی عمل کے نتیجے میں ہی اسکی تشکیل ہوتی ہے، اور دوسری نوعیت کی ذہنی کارگزاریوں یعنی علوم کے مقابلے میں اسکی انفرادیت اور تخصیص کی ضمانت فراہم ہو جاتی ہے، شاعری ایک مخصوص تخلیقی عمل کی پابند ہے، تخلیقی عمل شعوری سعی کی جانکاہی کا مطالبہ کرتے ہوئے بھی، لاشعوری عوامل اور داخلی کیفیات سے متعین ہوتا ہے، یہ کہنا درست ہوگا کہ تخلیق شعر کے لئے جو مناسب و موزون ذہنی فضا قائم ہو جاتی ہے، وہ جتنی شعوری نوعیت کی ہوتی ہے، اُس سے کہیں زیادہ لاشعوری الاصل ہوتی ہے۔ کانٹ نے اسی لئے کہا ہے کہ شاعر ارادی طور پر کسی موضوع کو پیش نہیں کرتا، رچرڈس بھی شعر کو

لاشعوری الاصل قرار دیتا ہے، اس نے لکھا ہے "بلاشبہ زیادہ تر جو شعر کی تخلیق کا باعث بنتا ہے، وہ لاشعور ہے"۔ ایٹس کا خیال ہے کہ شعر کی تخلیق خود رفتگی کے عالم میں ہوتی ہے، غالب "صریر خامہ کو نوائے سروش" قرار دیتے ہیں، ظاہر ہے کہ شعری تخلیق خارج سے عاید کی جانے والی یا شعوری طور پر طے کردہ موضوعیت کی تردید کر کے شاعر کے باطن کی نامعلوم گہرائیوں سے نمودار ہوتی ہے اور اپنے آزاد اور فطری وجود پر اصرار کرتی ہوئی ایک منفرد لسانی نظام میں متشکل اور قابل شناخت ہو جاتی ہے، یہ واقعہ ہے کہ تخلیقی خود رفتگی اور داخلی کیفیت کے غلبے اور وفور کی حالت میں بھی شاعر ذہنی طور پر متحرک رہتا ہے، وہ تنقیدی احتساب اور شعوری ردّ و قبول کے ذہنی عمل سے ایک لحظہ کے لئے بھی غافل یا لاتعلق نہیں ہو سکتا، وہ تلازمی الفاظ کے انتخاب، حسیاتی پیکروں کے برتاؤ اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کی جانب پورے طور پر متوجہ رہتا ہے، اور ان کا بار بار شعوری طور پر محاسبہ کرتا ہے، تاکہ سطح شعور پر اُبھرنے والے سایہ گوں، منتشر اور اجنبی داخلی تجربات کی لسانی شناخت کا عمل ممکن اور موثر بن سکے۔ بسا اوقات وہ تجربے کی لسانی تشکیل کے بعد بھی، جب کہ تخلیقی محویت تمام ہو چکی ہوتی ہے، اس کے لفظ و پیکر میں ردّ و بدل کرتا ہے، یا تجربے کی وقعت یا عدم وقعت کے بارے میں اپنی ہی قائم کردہ رائے یا فیصلے پر نظر ثانی کرتا ہے، اور تکمیل یاب شعر کی جزوی تبدیلی یا ترمیم سے لے کر اس کے پورے ڈھانچے کی بے رحمانہ طریقے سے کایا پلٹنے تک سے بھی گریز نہیں کرتا، اس سے ظاہر ہے کہ تنقیدی عمل بنیادی طور پر تخلیقیت ہی سے پیوستہ ہے۔ اور شعر میں تجربے کے لسانی تشخص کی تدریجی تکمیلیت کے ساتھ ساتھ موثر طریقے سے اپنا کام کرتا ہے، ایلیٹ نے کہا ہے کہ فن پارے کی تشکیل میں مصنف کی ریاضت دراصل تنقیدی ریاضت ہے، یعنی تخلیقی عمل جتنا تخلیقی ہے، اتنا ہی تنقیدی بھی ہے، تخلیق کے ساتھ تنقید کی اس ہم رشتگی سے تنقید کی اہمیت، لازمیت اور ضرورت واضح ہو جاتی ہے، یہ بات آسانی کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ تنقید کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آ سکتی، اس لئے کہ تخلیق شاعر کے ذہن کے کسی گوشے میں کوئی ڈھلا ڈھلایا

وجود نہیں، جو تمام تر تکمیلیت کے ساتھ شاعر کے اشارۂ کُن کا منتظر ہوتا ہے یا اس پر القا ہوتا ہے، یہ بے نام تجریدی اور اجنبی تاثرات و کوائف کی لسانی تشکیل و ترکیب کا ایک جانکاہ تدریجی اور منضبط عمل ہے، جو شعوری قوتوں اور ایک بیدار ذہن کی کار آگہی کے بغیر بار آور نہیں ہو سکتا، شاعر کا یہ تنقیدی عمل، جو تخلیق کی نمود و تشکیل کے تدریجی مراحل سے پیوست ہوتا ہے، بہر حال، تنقید کے اُس نظام اقدار کا بدل نہیں ہو سکتا، جو ایک اور مقصد یعنی تخلیق کی تفہیم اور تعیُّن قدر کی تکمیل کے نتیجے میں وجود میں آتا ہے، اور تخلیق کار کے ہاتھوں سے نکل کر نقاد کے ہاتھوں میں آتا ہے، یہ گویا تنقید کا ایک آزاد، معروضی، تجزیاتی اور اکتشافی عمل ہے اور ادب سے ایک الگ، منفرد اور قائم بالذات وجود کا دعویدار ہو جاتا ہے، تنقید کے اس علٰحدہ شعبے (ڈسپلن) کی معنویت اور ضرورت اس لئے محسوس کی گئی ہے کیونکہ شاعر کا تخلیقی عمل کے دوران رو بہ عمل آنے والا تنقیدی شعور اسکی تخلیق کی صورت گری میں معاون ہونے کے باوصف، اپنی نوعیت کے اعتبار سے تکمیل شدہ صورت میں اسکی تفہیم و تحسین میں مددگار نہیں ہوتا، اس لئے اسکی افادیت اور معنویت کی ہمہ گیری کے بارے میں خدشات کا پیدا ہونا فطری ہے، ہمارے خدشات کا ازالہ ایسی صورت میں ممکن ہوتا، اگر شعراء اپنی تخلیقات کے ساتھ ضمیمے کے طور پر اپنی تنقیدی کارگزاری اور تحسین شناسی کو بالتفصیل بیان کرتے، لیکن ایسا ہوا نہیں ہے، تخلیق کی تکمیلیت کے بعد شعراء بالعموم خاموش ہو گئے ہیں، یا زیادہ سے زیادہ اس کے الہامی ہونے کے تصور کا اعادہ کرتے رہے ہیں، مشرقی شعراء بالعموم بقول غالب "مضامین کے غیب سے آنے" کا اعلان کر چکے ہیں، کئی مستند مغربی شعراء بھی شعر کے الہامی تصور کے حامی رہے ہیں، ان میں شیکسپیر، ایٹس، دیلاس سیٹونز، آڈن، ہربرٹ ریڈ اور جیمز ریوز قابل ذکر ہیں۔ رہے وہ معدودے چند شعراء، جو اپنے اشعار کی تشریح و تنقید کے جوکھوں میں اپنی جان ڈالتے ہیں، کوئی بار آور سعی انجام نہیں دیتے کیونکہ وہ قابل لحاظ حد تک اس گہرے، معروضی، تجزیاتی اور نکتہ رس ذہن سے محروم ہوتے ہیں، جو ایک نقاد کا وصف ذاتی ہے اور تنقیدی تجزیے کو موثر

اور نتیجہ خیز بنانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے، غالب نے اپنے بعض اشعار کی تشریح کرکے کوئی خاطر خواہ کام انجام نہیں دیا ہے، اُن کے بعض اشعار کی تشریح جس گہرائی اور ژرف بینی سے دوسروں نے کی ہے، اُن سے ممکن نہ ہو سکی ہے، رابرٹ فراسٹ نے اپنی نظموں کے مجموعے کے دیباچے میں جو تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں، وہ بالعموم تجریدی نوعیت کے ہیں اور شعری عمل کے بارے میں کسی واضح یا ٹھوس نکتے نہیں ابھارتے، "مثلاً، نظم ایک تصویر ابھارتی ہے، یہ انبساط سے شروع ہوتی ہے، اور حکمت پر ختم ہوتی ہے"۔ اسی طرح کمنگس، ہاپکنز اور ولیم کیر لاس ولیمز نے بھی تنقیدی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے کوئی کام کی بات نہیں کی ہے، پس، تنقید کو تخلیق کے دائرہ عمل سے خارج کرکے اس کے ایک علیحدہ، خود مختار اور فعال شعبے کی ضرورت قائم ہو جاتی ہے، یہ ضرورت موجودہ دور میں اس لیے بھی فزوں ہو گئی ہے، کیونکہ تنقید مختلف علوم وافکار مثلاً نفسیات، سماجیات، لسانیات اور تہذیب و تمدن سے رشتہ استوار کرکے بین شعبہ جاتی (INTENDISCIPLINARY) بن گئی ہے، نتیجے میں اس کے مقصد، نوعیت اور طریقہ کار میں خاصی وسعت آگئی ہے، اس لیے ادب کے ایک علیحدہ اور منفرد شعبے کے طور پر اس کی اقامت پر اصرار کرنا اپنا جواز رکھتا ہے، تنقید اپنی خود مختار حیثیت کو قائم کرکے نظریہ سازی کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے امکانات کو بھی بروئے کار لاتی ہے، اور اپنی کارگزاری کی افادیت، وسعت اور لازمیت کو ظاہر کرتی ہے،

بالعموم یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ مختلف ادوار میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی کارگزاری کے نتیجے میں تنقید بھی ایک فعّال اور قائم بالذات ادبی شعبے کے طور پر وجود میں آتی رہی ہے، اور وقار اور استحکام حاصل کرتی رہی ہے، قدیم یونان میں ہومر، سوفیکلیس، اسکائی لس، یوری پیڈیز کی گرانقدر تخلیقات نے ارسطو کو شعریات لکھنے کی تحریک دی، انیسویں صدی میں رومانی دور میں شاعری کے تخلیقی مزاج کی بحالی اور استواری کے نتیجے میں بیوگرافیا لٹریریا لکھی گئی، موجودہ صدی کے اوائل میں شعری رویوں میں بنیادی تبدیلیوں کے نتیجے میں ایلیٹ کی تنقیدیں سامنے آئیں، حالیہ برسوں

میں شاعری کی کمپلکس ماہیت کی شناخت کے ضمن میں خاصا تنقیدی کام جاری ہے اور معتبر اور متجسس نقادوں کی ایک بڑی تعداد سرگرم عمل ہے، جہاں تک اردو ادب میں تنقید کا تعلق ہے اسکی وسعت اور کیفیت کو مغربی تنقید کے مقابلے میں تسلی بخش قرار نہیں دیا جا سکتا، اسکی وجہ یہ نہیں کہ اردو میں قدیم یا جدید دور میں تنقیدی تصورات سے معمور یا اِن تصورات کو انگیخت کرنے والی اعلیٰ پائے کی شاعری پیدا نہیں ہوئی ہے، قدیم دور میں میر، میر درد، غالب اور انیس اور جدید دور میں اقبال، فیض، راشد، میراجی، ناصر کاظمی، اختر الایمان اور بانی نے تخلیقی معیارات وتصورات کی پاسداری کی ہے، میر اور غالب کے بعد اقبال کے شعری ورثے نے علی الخصوص اردو شاعری کو عالمی وقار اور مرتبہ عطا کیا ہے، پھر کیا وجہ ہے کہ ہمارے یہاں تنقید کی کوئی بامعنی، اعلیٰ اور مستند روایت قائم نہیں ہو سکی ہے؟ اس کے دو اسباب نظر آتے ہیں، اوّل، اردو کے پہلے قدآور شاعر میر کا کلام، جو چھ ضخیم دواوین کی صورت میں موجود ہے، انتخاب کی صورت میں موجود نہیں ہے۔ نہ میر نے خود "اشعار چیدہ چیدہ" مرتب کئے، نہ ہی اُن کے مرتبین میں سے کسی نے اُن کا کوئی نمایندہ اور بھرپور انتخاب پیش کیا ہے، میر نے فنی لحاظ سے انتہائی پست درجے کے اشعار کو بھی کلیات میں شامل کر لیا ہے، اور اُن کی تعداد اتنی کثیر ہے، کہ اُن کا فنی تکمیلیت اور جمالیاتی آب وتاب کا حامل منتخبہ کلام، اِن میں دفن ہو کر رہ گیا ہے، بدقسمتی یہ ہے کہ اُن کے عہد اور بعد میں آنے والے ادوار میں اُن کا وہی کلام زبان زد خلائق رہا۔ جو آسان اور زود ہضم ہے، اور کلام منظوم کی حیثیت رکھتا ہے، اِس صورتِ حال نے اصلی میر کو پردۂ خفا میں رکھ کر ایک ایسے میر کو سامنے لایا، جو عجلت پسند، سطح بیں اور سفلہ خو تھا اور جو انفرادیت اور قوت سے محروم تھا، ظاہر ہے کہ ایسے کلام سے کسی تنقیدی نظریے یا اصول کا استنباط ممکن تھا نہ مناسب، نتیجے میں کوئی ایسا تنقیدی نظام معرض وجود میں آیا، جو اصلی میر کے لازوال تخلیقی کارناموں کا زائیدہ ہو کر اپنی انفرادی حیثیت کو منوا لیتا، اور شعری تنقید کے اصول کی تشکیل کرکے تنقید کی معنی خیز اور وقیع روایت کی داغ بیل ڈالتا، ہوا یہ کہ میر کی

شعری جینیس بھی روپوش رہی۔ اور تنقید بھی محذوف و مکسور اور ذاتی پسند ناپسند کے محدود دائروں میں سڑتی رہی' اور زیادہ سے زیادہ تذکرہ نگاری ہو کر رہ گئی' دوسرے' اردو ادب میں شروع ہی سے خاص کر عہد قدیم میں بالغ نظر نقادوں کا قحط رہا' نقاد سلیم الطبع ہونے کے ساتھ ساتھ وسیع المطالعہ بھی ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے نقادوں کا ذوق ہی مشکوک نہیں' بلکہ ان کا مطالعہ بھی ناقص اور محدود رہا ہے' انیسویں صدی سے پہلے اردو والوں کے مغربی ممالک کی ترقی یافتہ زبانوں کے تنقیدی سرمائے سے واقف ہونے اور اس سے مستفیض ہونے کے امکانات تاریک رہے' انیسویں صدی کے وسط کے بعد جب مغربی ادب سے واقفیت ہم پہنچانے کے لئے فضا ساز گار ہونے لگی تو اخذ و اکتساب کے تحت حالی اور شبلی کی تنقیدی کاوشیں سامنے آئیں' جو نئے پن کے باوجود اوسط درجے کی تھیں' اس لئے کہ انہوں نے مغربی زبانوں کا راست اور بالا استیعاب مطالعہ نہیں کیا تھا' بلکہ ترجموں سے اخذ و اکتساب کیا تھا' اور ترجمے بھی ایسے جو اتفاقیہ ان کے ہاتھ لگے' ظاہر ہے کہ ان کے معیار کی کوئی ضمانت میسر نہ تھی' اور پھر ان کی ذہنی سطح بھی بہت اونچی نہ تھی'

بہر حال' یہ واقعہ ہے کہ اردو میں شروع ہی سے تنقید کی کوئی واضح' مدلّل اور موثر روایت قائم نہ ہو سکی' غالباً یہی وجہ ہے کہ کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب "اردو تنقید پر ایک نظر" کا آغاز اس سنسنی خیز جملے سے کیا ہے کہ "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے' یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر" اور ۲۹۲ صفحات پر مشتمل اپنی کتاب میں' جو اردو تنقید کے ایک معروضی تاریخی جائزے سے متعلق پہلی اہم تصنیف ہے' یہ بات واضح کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے کہ اردو تنقید' قدیم دور میں تذکرہ نگاری سے لے کر جدید دور میں حسن عسکری اور فاروقی تک بالعموم کلّی داخلی' روایتی اور غیر ادبی رہی ہے' اس گمبھیر صورت حال کے پیش نظر انہوں نے یہ منطقی نتیجہ نکالا کہ اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے' کلیم الدین احمد کے اس بے باکانہ' استدلالی اور ایک حد تک جارحانہ اندازِ نقد سے جدید دور کے وہ تمام نقاد چراغ پا ہوئے' جو تنقید کے نام پر مستعار اور اکثر

حالتوں میں، غیر متعلقہ نظریوں یا محض ذیلی ذرائع سے حاصل کیے گئے، سماجی اور تاریخی معلومات کی نمایش ہی کو تنقید پر محمول کرکے، اپنی ساکھ قائم رکھے ہوئے تھے، اور منصبی ترقیوں کے ساتھ ساتھ بے تحاشا داد و تحسین وصول کر رہے تھے۔ انہوں نے اپنے کاروبارِ تنقید کو معرضِ خطر میں پڑتے دیکھ کر اور دیوالیہ ہونے کے خوف سے اپنے سر پھرے حریف کو مکمل طور پر نظر انداز کرنے ہی میں اپنی عافیت سمجھی، لیکن جب اس سے بات نہ بنی، تو تحفظِ ذات کے طور پر اس مردِ بے باک پر طرح طرح سے الزامات عاید کیے گئے، کبھی اُنہیں مشرقی اقدار سے لاعلمی کا ملزم گردانا گیا اور کبھی اُن کو مغرب زدگی کا مطعون ٹھہرایا گیا، آل احمد سرور کو "ان کی خاص اہمیت" کو تسلیم کرتے ہوئے بھی اُن کے یہاں سخن فہمی کے بجائے طرفداری نظر آئی لکھتے ہیں، "کلیم الدین احمد نے سخن فہمی کے بجائے طرفداری سے کام لیا"۔ [۱]

سید احتشام حسین نے جھنجھلا کر لکھا "انہوں نے یورپی ادب سے فیضان لے کر اپنی پہلی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" اس طرح لکھی کہ روایت، ماحول، سماجی شعور کا کہیں نام ہی نہ آیا، صرف اپنے بنائے ہوئے پیمانے سے انہوں نے قدیم و جدید سبھی ادیبوں اور شاعروں کو پرکھا، اور سب کی کڑی تنقید کی، اُن کا خاص غضب ترقی پسند ادیبوں پر تھا"۔ [۲] سید اعجاز حسین نے "نئے ادبی رجحانات" میں اپنے دل کے پھپھولے یوں پھوڑے ہیں:۔

> "انگریزی ادب سے متاثر ہو کر انہوں نے اردو ادب کا جایزہ لینا شروع کیا، نتیجہ وہی ہوا جو ہونا چاہیے تھا، ہر شاعر میں خرابی نظر آئی، ہر صنف داغدار دکھائی دی، کاش وہ اردو کی تلمیحات، رمزیات و استعارات کو مشرقی انداز سے سمجھنے کی کوشش کرتے، خواہ فن تنقید کے اصول سمجھتے یا نہ سمجھتے"۔ [۳]

۱؎ نظر اور نظریے ص ۸۸ ۲؎ اردو ادب کی تنقیدی تاریخ ص ۳۴۳

۳؎ نئے ادبی رجحانات ص ۲۸۶

اقتباسات ہٰذا سے موصوف ناقدین کی نہ صرف تلخی اور طنز و تضحیک کا غیر ادبی رویّہ ظاہر ہوتا ہے، بلکہ تنقیدی اصولوں کی اطلاقی ہمہ گیریت سے اُن کی لاعلمی کا بھی مظاہرہ ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد کو ہدفِ ملامت بناتے ہوئے، وہ بھول گئے کہ وہ خود اپنی تنقیدوں میں تمام عمر تنقید کی اصلیت اور اسکے حقیقی تفاعل کا ادراک کئے بغیر، من مانے طریقے سے ادب کا غیر متعلقہ تشریح و تفسیر میں مصروف رہے، اور اُس صحافتی اور تدریسی عمل کو تنقید سے موسوم کرتے رہے، جو حقیقی تنقید سے قطبین کا بُعد رکھتا ہے۔ کم و بیش یہی حال دوسرے نقادوں کا بھی رہا ہے، کلیم الدین احمد کا نعرۂ حق اُن کے لئے اِس لئے بھی بے اثر رہا، کیونکہ تذکرہ نگاری سے لے کر موجودہ دور تک کوئی بالغ نظر اور نظریہ ساز نقاد سامنے نہیں آیا، اور تنقید کی کوئی ایسی بامعنی روایت قائم نہ ہو سکی، جس سے موجودہ صدی کے نقاد منسلک ہو کر تنقید کے نئے تصورات سے اخذ و استفادہ کو ضروری خیال کرتے، دوسری بات یہ ہے کہ نام نہاد نقادوں نے اپنے آپ کو مختلف دبستانوں سے منسوب کرنے کے باوجود عملی طور پر جس مشترک تنقیدی طریقۂ کار کو روا رکھا تھا، وہ سراسر تشریحی تھا، اور تشریح بھی ادب کی نہیں، بلکہ ادیب کے سوانحی یا تاریخی حالات کی اور اسی پر وہ تنقید کی عمارت کھڑی کر چکے تھے اور اس کے دفاع کے لئے سبھی متفق الرائے تھے، موجودہ صدی کی چوتھائی دہائی تک جن نئی نسلوں کی پرورش و پرداخت اس نوع کی تنقیدوں کے زیر سایہ ہوئی تھی، وہ بھی اپنی کم مائگی اور بے بصری کی بنا پر اپنے پیش روؤں کی ہاں میں ہاں ملانے کو ہی اپنی سعادت سمجھتے رہے، ان حالات میں کلیم الدین احمد کی آواز نے مروجہ تنقید کی بوسیدہ عمارت میں جنبش تو پیدا کی، مگر اسے مسمار یا منہدم کرنے میں کامیاب نہ ہوئی۔ اور نہ ہی وہ کسی نئی عمارت کی بنیاد ڈال سکی۔ اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انگریزی تنقید کے وسیع مطالعے اور ذہنی پختگی اور معروضیت کی بدولت اردو کے کلاسیکی اور مروجہ معائر نقد میں کوتاہیوں اور کمیوں کی نشاندہی کرنے کے باوجود، کلیم الدین احمد کسی نئے نظریۂ تنقید کو خلق نہ کر سکے، اور نہ ہی کسی نظریۂ تنقید کو، جو استناد کا درجہ رکھتا ہو، مربوط اور مدلّل انداز میں پیش کر سکے، ظاہر ہے کہ

اُس کے لئے بعض دیگر لازمی اوصاف مثلاً تجزیاتی شعور، گہری لسانی آگہی، مربوط خیالی اور غیر معمولی استدلالی قوت کی ضرورت تھی، جس سے موصوف بہت حد تک عاری ہیں، کلیم الدین احمد کے ناقدانہ ذہن کی اِن کمیوں کی بنا پر تنقید کے موجودہ کار پردازوں کو یہ فائدہ ہوا کہ وہ آسانی سے اِن کی آواز کو غلغلہ اندازی پر محمول کرنے، اور لوگوں کو بھی ایسا ہی باور کرانے میں کامیاب ہوئے، اور وہ بغیر خلل کے اپنے غارتگرانہ تنقیدی کاموں میں بدستور مشغول رہے، اور تنقید کے نام پر تدریسی اور صحافتی نوع کے توضیحی اور معلوماتی بیانات کے انبار لگاتے رہے۔

بد قسمتی یہ ہے کہ نہ صرف وہ نقاد جو موجودہ صدی کے نصف اوّل تک مختلف غیر متعلقہ نظریات و تصورات کو اوڑھ کر قدیم و جدید ادب کے بارے میں خیال طرازیاں کرتے رہے، بلکہ جدید تر نسل سے تعلق رکھنے والے بیشتر نقاد بھی، جو آزادی کے بعد، تنقید کے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کر رہے ہیں، بالعموم مروجہ اور رسمی نظریات ہی پر انحصار کرتے رہے ہیں، اور وہ اُن معائب سے نجات نہ پا سکے جو اُن کے پیش رووں کے ذہن و فکر کی حد بندیوں کے موجب بنے رہے تھے، اس لئے اگر آج بھی اردو میں تنقید کی صحیح اور موثر کارکردگی کے بارے میں گہرے شبہات کا اظہار کیا جائے، تو غلط نہ ہوگا۔

جدید دور میں تنقید کے نام پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے، اور لکھا جا رہا ہے، لیکن خالص محاکماتی نقطۂ نظر سے اسکی چھان پھٹک نہیں ہوئی ہے، یعنی جدید تنقیدی تحریروں کا ابھی تک کوئی جامع، معروضی، مربوط اور تجزیاتی مطالعہ نہیں کیا گیا ہے، اور نہ ہی معاصر تنقیدی رجحانات کی تعین و تدوین ہوئی ہے، سید احتشام حسین نے "تنقیدی نظریات" (حصہ اول و دوم) اور آل احمد سرور نے "تنقید کے بنیادی مسایل" میں تنقید کے نظری اور عملی پہلوؤں سے متعلق مختلف نقادوں کے مضامین یکجا کئے ہیں، یہ مضامین مختلف نظریاتِ نقد کو متعارف تو کراتے ہیں، مگر اِن کا محاکمہ نہیں کرتے۔ عبادت بریلوی یا شارب ردولوی کی کتابیں تنقید کی تنقید کے بجائے اِسکی تاریخ ہیں، تنقید پر جو اِکے دکے مضامین چھپے ہیں وہ حد درجہ غیر تسلی بخش ہیں۔

اور تنقیدی اور تجزیاتی ہونے کے بجائے تمامتر تحسینی اور سرسری نوعیت کے ہیں اس ضمن میں دو تنقیدی مقالات کا حوالہ دینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، ایک آل احمد سرور کا مقالہ "اردو میں ادبی تنقید کی اہمیت" اور دوسرا قمر رئیس کا مقالہ "سید احتشام حسین اور عصری تنقید کے مسایل" اوّل الذکر مقالے میں موصوف نے بدلتے ہوئے ادبی پس منظر میں تنقید کے مسایل سے دست و گریباں ہونے کے بجائے بعض مروجہ تنقیدی رجحانات کا ایک سرسری جائزہ لیا ہے، اور تمامتر توصیفی اور بیانیہ انداز کو روا رکھا ہے، موخرالذکر مقالے میں قمر رئیس نے مارکسی نظریے اور اس کے سب سے بڑے علمبردار یعنی سید احتشام حسین کے کارناموں کو جذباتی لہجے میں سراہتے ہوئے تنقید کے دیگر مروجہ نظریات کی بیک جنبش قلم نفی کرنے کی کوشش کی ہے، مضمون میں مارکسی نظریۂ تنقید یا اس کے مسایل و امکانات کے بارے میں کسی معروضی رائے کا اظہار نہیں کیا گیا ہے، یہ یا اس نوع کے چند اور مقالے تنقیدی احتساب کا حق ادا نہیں کرتے، اس لئے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ معاصر تنقید پر ابھی تک کوئی جامع اور مبسوط کام نہیں ہوا ہے، کسی تنقیدی محاسبے کے خوف سے آزاد ہو کر ہمارے نقاد اپنی تنقیدی نگارشات کو ہر طرح سے محفوظ و مامون سمجھتے ہیں، اور انہیں حرف آخر کا درجہ دیتے ہیں، وہ خود انتقادی کے اس عمل سے بھی گریز کرتے ہیں، جو فکر و خیال کے نئے آفاق کو تلاشنے کی ترغیب دیتا ہے،

اردو میں تنقید کی کمی، اسکی غلط اندیشی یا اس کی غلط کاری کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ابھی تک یہ راز منکشف نہیں ہو سکا ہے کہ تنقید کا حقیقی تفاعل کیا ہے، یعنی ادب کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں تنقید کے معائر کی نوعیت کیا ہے، اس بات کی طرف بھی توجہ نہیں کی گئی ہے کہ تنقید کے نام پر تشریحات کی افراط و تفریط، بسیار گوئی، تکرار اور لفاظی کا جو غیر پسندیدہ اور جارحانہ غلبہ دیکھنے میں آرہا ہے، اس کا سدّباب کیونکر کیا جائے، اس مجرمانہ عدم توجہی کا سبب اس کے سوا اور کیا ہے کہ جن لوگوں سے اس کی روک تھام کی توقع کی جاسکتی تھی، وہ خود دانستہ یا غیر دانستہ اس کے مرتکب رہے، بقول غالب ؎

ہوئی جن سے توقع خستگی کے داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغ ستم نکلے

موجودہ تنقیدی منظر نامے پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ تنقید ایک ارفع دانشورانہ، تحسین شناسانہ اور تخلیقی سطح سے نیچے گر کر ایک حد درجہ سطحی، میکانکی، شخصی اور مکتبی چیز بن کر رہ گئی ہے، اس کا قدر شناسی کا اعلیٰ کردار و منصب اس سے چھن چکا ہے، اسے ایک سہل الحصول خوانِ نعمت سمجھ کر ہر ایرے غیرے کی للچائی نظریں اس کی جانب اٹھتی ہیں، اور موقع پاتے ہی وہ اس پر ٹوٹ پڑتا ہے، چنانچہ ایک ہی طرح کی بے ڈھب بلکہ مضحکہ خیز قسم کی تنقیدیں آجکل جس زور و شور سے لکھی جارہی ہیں، پہلے کبھی دیکھنے میں نہیں آتی تھیں، کچھ صحافتی نقاد پیچیدہ ادبی مسایل پر بھی قلم برداشتہ بالکل اسی طرح رواں دواں تبصروں سے کام لیتے ہیں، جس طرح وہ ہنگامی نوعیت کے سیاسی اور معاشرتی موضوعات پر بلا تکان قلم چلاتے ہیں، اور بڑی ڈھٹائی سے نقاد ہونے کے دعویدار ہو جاتے ہیں، کچھ نظریاتی نقاد اپنے مخصوص سیاسی نظریوں کی تشہیر یا جلبِ زر یا حصولِ منصب یا کسی اور مفاد کے لئے بڑی بے دردی سے ادب کو سماجی، سیاسی یا مذہبی نظریات کی بھینٹ چڑھاتے ہیں، اور خود ادیب کے رویے یا نظریے کی پرواہ کئے بغیر اپنے مستعار یا خود ساختہ نظریات کی توضیح و تشہیر کرتے ہیں۔ گویا وہ دوسرے کے کندھے پر بندوق رکھ کر چلاتے ہیں، کئی لوگ جنہیں نقادانِ فن کہنے کے بجائے ماہرینِ سماجیات کہنا چاہیئے، نہ جانے کس بنا پر اپنے اصلی میدان کو تج کر مملکتِ ادب میں بے محابا در آتے ہیں، اور ادب کے حوالے سے اپنی سماجی اور تاریخی معلومات کا مظاہرہ کرنے ہی کو حاصل تنقید سمجھتے ہیں، اس طرح سے مختلف ناقدینِ ادب شترانِ بے مہار کی مانند غیر متعینہ سمتوں کی جانب بے خوفی، بے مروتی اور سرگرمی سے گامزن ہیں، الحفیظ و الاماں!

ظاہر ہے تنقید کی یہ صورتِ حال قطعی طور پر غیر اطمینان بخش ہی نہیں بلکہ حد درجہ تشویشناک

بھی ہے، اس لئے کہ تنقید کی گمراہی یا پس ماندگی نہ صرف ادب کی تفہیم و تحسین کے امکانات
کو تاریک کرتی ہے، بلکہ خود تخلیقی ادب کی زوال آمادگی، زیاں کاری اور غلط روی کا سبب بھی
بن جاتی ہے، مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اردو کے ادیب اور قارئین دونوں ان نقصانات
کو خوب بھگت چکے ہیں، اور بھگت رہے ہیں، ادیب عام طور پر تنقید کے مستند اور سائنسی
اصولوں سے نابلد ہونے کی بنا پر بسا اوقات تخلیقی اور غیر تخلیقی رویوں میں فرق کرنے سے قاصر
رہتے ہیں، پریم چند "کفن" جیسے اعلیٰ پائے کے افسانے کی تخلیق کرنے کے باوجود تخلیقی اور مقصدی
ادب میں فرق نہ کر سکے، اور دونوں کو گڈمڈ کرتے رہے، یہی حال ایک حد تک اقبال کا بھی ہے
وہ معجزۂ فن کی نمود کا باعث خونِ جگر کو قرار تو دیتے ہیں، لیکن بسا اوقات کلام منظوم کو بھی خالص
شعر کہلوانے پر اصرار کرتے ہیں، فانی، حسرت اور فراق کی شاعری کا بیشتر حصہ عمومی نوعیت کے
خیالات و جذبات کو نظمانے کے غیر متعلقہ عمل کو ظاہر کرتا ہے، جوش الفاظ و تراکیب کی
نمود و نمائش کو ہی شاعری سمجھتے رہے، اور جہاں تک قارئین کا تعلق ہے، معقول تنقیدی افہام
و تفہیم کی عدم موجودگی میں وہ اچھے اور برے شعر میں فرق کرنے کی اہلیت پیدا کرنے سے
قاصر رہتے ہیں، تنقید کی یہ صورت حال بلاشبہ افسوسناک ہے، اس کی مضرت رسانی
کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ مگر بدقسمتی یہ ہے کہ سہل پسندی، سطح بینی، لاعلمی اور عافیت
کوشی کے رویے کی بنا پر اِن نقصانات کے دور رس نتائج و اثرات کا احساس بھی نہیں کیا
جاتا ہے، بلکہ "سب ٹھیک ہے" کے مصداق کسی کو صورتِ حال کی گمبھیرتا کا سامنا کرنے
کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی، حالانکہ یہ صورت حال شدید طور پر تنقیدی احتساب کی متقاضی
ہے یہ احتساب اس لئے اور بھی ضروری ہے کیونکہ موجودہ دور میں تنقید کی گرم بازاری کا جو عالم
ہے۔ وہ پہلے کبھی دیکھنے میں نہیں آیا ہے، ادبی رسائل میں ہر طرح کے تنقیدی مقالات کی اشاعت
اور تنقیدی کتب کی بڑھتی ہوئی تعداد کے پیش نظر موجودہ دور کو اگر تنقید کے دور سے موسوم کیا
جائے تو شاید مبالغہ نہ ہوگا۔ تنقید کی وساطت سے شہرت کی سہل الحصول کے پیش نظر

مکتبی نقادوں کی تعداد میں روزافزوں اضافہ ہو رہا ہے، اب تنقید اُن کے لئے محض حصول شہرت کا ذریعہ ہی نہیں رہی، بلکہ یہ اُن کی شعبہ جاتی ترقیات کے لئے بھی راستہ ہموار کرتی ہے، اس لئے تنقید نگاری اُن کی بقا کا مسئلہ بن گئی ہے، مختلف شہروں میں آئے دن سرکاری اور غیر سرکاری ثقافتی، ادبی اور تعلیمی اداروں کے زیر اہتمام ہونے والے سیمناروں میں شرکت کے نتیجے میں پبلٹی، عزت افزائی، شہرت، دانشوری اور معاوضے کی حصولی کی تحریکات و ترغیبات بھی تنقید نگاروں کی تعداد میں روزافزوں اضافے کا باعث بنی ہیں، ایسے رسمی سیمناروں کے لئے جن میں بعض سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر افتتاحی تقاریب ہی کو بالعموم خصوصی اہمیت دی جاتی ہے، کیونکہ ان میں کسی منسٹر یا سیاست داں کی شرکت متوقع ہوتی ہے، اور بقیہ نشستیں "نشستند و گفتند" کے مترادف ہو کر رہ جاتی ہیں، پندرہ بیس منٹ کا مقالہ لکھ ڈالنا فاضل نقادوں کے لئے کونسا کارے دارد والا کام ہے؟ چنانچہ ایسے نقادوں کی کمی نہیں، جو تمام عمر سیمناروں کے لئے ہی لکھتے رہے ہیں اور اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ چند سیمناری مقالات ہی اُن کی عاقبت کو سنوارنے کے لئے کافی ہیں۔

ادھر جامعات کے شعبہ ہائے اردو کے زیر اہتمام جو تحقیقی مقالے پی، ایچ ڈی کے لئے لکھے جاتے ہیں، وہ بھی کتابی صورت میں اشاعت پذیر ہونے لگے ہیں، عام طور پر متعلقہ جامعات یا دیگر ادبی اداروں مثلاً اردو اکاڈمیوں کی جانب سے مالی معاونت کی فراہمی اُن کیلئے اشاعتی مسئلے کو حل کرتی ہے، چونکہ معیار کو کوئی پوچھتا نہیں ہے، اس لئے نووارداں ادب یعنی ریسیرچ سکالر بہت آسانی سے صاحبِ کتاب بن جاتے ہیں، اور وہ پہلی ہی تصنیف سے اپنے آپ کو نقاد کہلوانے پر مُصر ہو جاتے ہیں، تنقید کی فراوانی کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ تنقید کو معلمانہ نوٹس کے مترادف سمجھا گیا ہے، یہ غلط فہمی معلمین اور متعلمین دونوں نے عام کی ہے، کسی بھی ادبی شخصیت یا موضوع کی چند سامنے کی اور بدیہی خصوصیات کا ذکر کرنا تنقید نگاری کا تکملہ سمجھا جاتا ہے، اِدھر اردو رسائل میں چند تنقیدی مضامین کی خالی جگہ کو پُر کرنا مطلوب ہوتا ہے، اس لئے تنقید کے نام پر کسی بھی اوٹ پٹانگ چیز کو شامل اشاعت کیا

جاتا ہے، اس موقع کا فائدہ اٹھاتے ہوئے سستی شہرت کے بھوکے مکتبی نقادوں کے لئے کلاس نوٹس کو مضمون کی شکل عطا کرنا کوئی دشوار مسئلہ نہیں ہے، وہ اردو کے مرئیل قسم کے رسایل میں دو چار مضامین چھپوا کر بڑی آسانی سے ناقدین کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں، یہ دوڑ شد و مد سے جاری ہے، اور اس میں کوئی کمی واقع نہیں ہو رہی ہے،

یہ درست ہے کہ تنقیدی نگارشات کی اس ہوشربا بہتات میں بعض ایسی اچھی تحریریں بھی ملتی ہیں، جو بہت حد تک تنقید کا حق ادا کرتی ہیں، ایسی تحریروں میں ادب کی ماہیت، تخلیقی عمل کے مسایل اور لسانی نظام کی تنقید و تجزیہ کے علاوہ قدیم و جدید ادب میں نظریوں اور رویوں کے اختلاف کی تفہیم و توجیہہ کی طرف توجہ کی جاتی ہے، ایسی تحریروں سے بلاشبہ تنقید کو کسی حد تک اپنے گمشدہ منصب و وقار کی بازیابی میں مدد ملتی ہے، تاہم یہ دیکھنا اب بھی باقی ہے کہ ایسی تحریروں میں بھی بنیادی طور پر تنقید کے مطلوبہ اصلی تخلیقی کردار کو کہاں تک روا رکھا گیا ہے اور ان سے کلیم الدین احمد کی جانب سے تنقید پر وارد کئے گئے اعتراض کی کہاں تک نفی ہوتی ہے، ایسی گنی چنی تنقیدوں سے (جن کا تفصیلی مطالعہ آگے آئے گا) قطع نظر تنقید کے نام پر مختلف مضامین اور کتابوں کے جو انبار لگ گئے ہیں، ان میں تنقید کے اساسی تفاعل کی تعیین تو درکنار، اسکے ضمنی عوامل و محرکات یا ضوابط کی باقاعدگی اور برتاؤ کی تلاش بھی ممکن نہیں، اِن کے برعکس وہ مضامین (جنکی جانب اشارہ کیا گیا) جو تنقیدی ضرورت کو پورا کرتے ہیں، تعداد میں مایوس کن حد تک محدود ہونے کے باوجود کیفیت کے لحاظ سے قابلِ قدر ہیں، اِس میں شبہ نہیں کہ وہ اپنے مصنفوں کے تنقیدی شعور کی گہرائی اور فعالیت کے مظہر ہیں. لیکن مشکل یہ ہے کہ ایسے قابلِ قدر مضامین کا کوئی مجموعہ سامنے نہیں آیا ہے وہ تو مختلف رسایل کے صفحات پر بکھرے پڑے ہیں اور مکتبی نوعیت کے مضامین کے دفتر میں دب کر رہ گئے ہیں، ایسی تحریریں بے شک بہت سی خوبیوں سے متصف ہیں، لیکن وہ قدر سنجی کے اس معیار کو ہمیشہ قائم نہیں رکھتیں، جو کسی تخلیق کے وصفِ ذاتی یعنی اسکی

داخلی شناخت اور اسکی تعین قدر میں مدد دے سکے، یہی وجہ ہے کہ معاصر نقادوں میں تربیت یافتہ ذوق، وسیع مطالعے، استدلالیت اور تجزیاتی انداز کے باوجود کسی نئے، مربوط یا ارتقا پذیر نظریۂ تنقید کی نشاندہی ممکن نہیں ہوسکی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ بعض اچھی اور قابل قدر کوششوں کے باوجود، عصری تنقید غیر تسلی بخش ہونے کا تاثر پیدا کرتی ہے'

تنقید کی مایوس کن صورت حال کے بعض اسباب کا سطور بالا میں اجمالاً ذکر ہوا، تاہم اس کا ایک اہم سبب یہ ہے کہ اردو کی تنقیدی تاریخ میں کوئی بھی ایسا نکتہ رس اور دیدہ ور نقاد ایک زمانے تک پیدا نہیں ہوا، جو ادب کی روح میں اُتر کر اسکے جمالیاتی تجربے کی ماہیت، اسکی لسانی تجسیم اور اسکی کلّی قدر و قیمت کا ادراک کر کے رہنما اصولوں کا تعین کرتا، حالی اور شبلی کے بعد موجودہ دور میں سید احتشام حسین اور آل احمد سرور تک، اور ان کے بعد نئے نقادوں میں حسن عسکری تک، جو بھی تنقیدی کام ہوا ہے، وہ ادب یا ادیب کے سماجی یا عصری حالات و کوائف کی معلمانہ تشریح اور ان کی صحافتی ترسیل پر سارا زور دیتا رہا ہے، یہ صحیح ہے کہ بعض مقالات میں یہ کام علمی تبحّر اور ژرف بینی کے ساتھ بھی انجام دیا گیا ہے، تاہم یہ واقعہ ہے کہ ادیب سے علٰحدگی قائم کر کے شعر کو ایک آزاد اور خود مختار وجود کے طور پر یعنی ایک MANUMENT یا OBJECT کے طور پر اس طرح سے دیکھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے، جو یورپ کی معاصر تنقید میں فروغ پا رہا ہے، اور جس کا ذکر WALTER J. ONG نے اپنے مقالے 'A DIALECTIE OF AURAL AND OBJECTIVE CORELATIVE' میں کیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ حالیہ برسوں تک، میراجی کے سوا کوئی ایسا نقاد سامنے نہیں آیا، جو براہ راست ادب کا سامنا کرنے کی اہلیت سے بہرہ در ہو، اور ادب کے بطون میں تشکیل پذیر تنقیدی تصورات کی آگہی و بازیابی کی قوت سے متصف ہو، ہمارے نقاد عموماً طے شدہ مستعار نظریات کے تحت ہی ادب کو جانچنے کی کوشش کرتے رہے ہیں، حالانکہ تنقید کے اصول عدالتی فیصلوں کی طرح وضع نہیں کئے جاتے، اور نہ ہی من مانے طریقے سے نافذ کئے جاتے ہیں، یہی وجہ ہے

کہ ایک ہی عہد میں اقبال، جوش، فیض، فانی اور حسرت کی تعین قدر کے لئے پہلے سے طے کردہ نظریات یا عمومی اصول نقد کام نہیں دے سکتے اور نہ ہی مختلف ادوار سے تعلق رکھنے والے شعراء مثلاً غالب اور اقبال کی شعری حسیت کی پیچیدگیوں کو جانچنے کے لئے مشترک تنقیدی اصولوں کو کام میں لایا جا سکتا ہے، اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں کہ ہر فنکار اپنا قطعی ذاتی تنقیدی نظام لے کر آتا ہے یا ہر فنکار کے لئے ایک الگ یا مخصوص طریقہ نقد وضع کرنا چاہیئے، اگر ایسا ہوتا تو بعض بنیادی یا آفاقی نظریات واقدار کی تشکیل ممکن نہ ہوتی اور نہ ہی ان کی ضرورت کا وہ جواز باقی رہتا جو فن کی اعلیٰ کارکردگی یا EXCELLENCE کا معیار قائم کرنے کے لئے لازمی ہے، اس طرح سے جمالیاتی یا فنی اعتبار سے معیار سازی ناممکن ہو جاتی اور نراج کی حالت پیدا ہوتی، یہ مسلم ہے کہ اول درجے کے فنکاروں کی تخلیقات کے غائر اور تجزیاتی مطالعے سے بعض بنیادی تنقیدی اصولوں اور تصورات کا استنباط ممکن ہے، چنانچہ دنیا کے عظیم فنکاروں کی تخلیقات میں تخلیقی عمل کے محرکات وعوامل، لسانی برتاؤ اور ادبی تجربات کی نوعیت وو قعت کے تعلق سے بعض مشترکہ عناصر کی نشاندہی کی گئی ہے، جن سے بنیادی اصولوں کی مو السنت و موافقت مترشح ہوتی ہے، یہ اشتراک بھی ایک طرح سے استنباطی نوعیت کا ہے، تاہم کسی انفرادی شاعر کا مطالعہ کرتے ہوئے ان ماخوذ عالمی اصولوں کو قطعیت کے ساتھ اس پر زبردستی یا سختی سے منطبق کرنا تنقیدی طریق کار کے منافی ہے، یہ اصول خود بخود فطری طور پر، ضروری ترمیم واضافہ کے ساتھ، اسکے تخلیقی ذہن، جسکی آفاقیت مسلم ہے، کی کارگزاری کی تعین وتہذیب کرتے ہیں، اور اسکی رگ وپے میں مضمر ہوتے ہیں، شیکسپئر، ورجل، ورڈس ورتھ، میر، غالب اور اقبال کے یہاں ان اصولوں کی کم وبیش نشاندہی کی جا سکتی ہے، ان بڑے شعراء یا ان سے نسبتاً کمتر درجے کے شعراء کی تخلیقات پر بھی ناقدانہ تعمق نظر کو پس پشت ڈال کر محض خارج سے بعض معروف اور طے شدہ تنقیدی اصولوں کے اطلاق سے بدیہی طور پر غلط مبحث کا امکان موجود رہتا ہے اور ہمارے نقادوں کے ہاتھوں ایسی غلطی کا بار بار ارتکاب ہوا ہے

انہوں نے کلاسیکی یا جدید شعراء پر تنقید لکھتے ہوئے اِن شعراء کی تخلیقات میں تنقید کے عالمگیر اصول کی شناخت کرنے اور پھر رائج عالمی اصولوں سے ان کی مطابقت دریافت کرنے کے بجائے ذاتی ترجیحات کے تحت کسی طے شدہ تنقیدی نظریے کی عمل آوری پر سارا زور صرف کیا ہے نتیجے میں وہ کسی مخصوص ادب پارے کے بارے میں عالمانہ یا فلسفیانہ خیال طرازیوں کے باوجود اسکی اصلیت سے دور رہے ہیں، یہ بات نہیں ہے کہ اردو زبان میں ادب عالیہ کی کمی تھی، شاعری میں خاص کر میر، غالب اور اقبال کے ہوتے ہوئے کسی محرومی یا تہی مائیگی کا احساس کلیتاً ناقابل فہم ہے، اِن شعراء کے تخلیقی عمل میں نہ صرف تخلیقیت کے عالمی اصول و معائر پوری آب و تاب کے ساتھ کار فرما ہیں، بلکہ اِن کے شخصی تنقیدی رویّے بھی اتنی صداقت، تاثر پذیری اور فعالیت سے اِن کی تخلیقات میں روبہ عمل ہیں کہ اِن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، اس بات میں کوئی مبالغہ نہیں کہ اِن کے تنقیدی نظریات کی ایک منضبط طریقے سے تلاش و تحقیق اور تدوین عالمی تنقیدات میں نئی جہتوں کا اضافہ کر سکتی ہے، مگر افسوس یہ ہے کہ ہمارے نقاد نکتہ بینی اور غواصی کے بجائے سطح بینی اور تعمیم پسندی کو اپنا چلن بناتے رہے ہیں،

جہاں تک اِن نظریات نقد کا تعلق ہے، جو یورپی ادب میں موجودہ صدی میں مروج رہے ہیں اور جن کو اردو نقاد بے تکلفی سے استعمال میں لاتے رہے ہیں، یا جنکی بنا پر وہ تفہیم ادب کی سعی کرتے رہے ہیں، وہ بھی اردو میں کسی قابل لحاظ پیش رفت یا نتیجہ خیزی کا باعث نہیں بنے ہیں اِن میں جو نظریات خاص طور پر موجودہ صدی کے نصف کے بعد اردو میں مستعمل رہے ہیں، اُن میں تاریخی یا مارکسی، نفسیاتی، فلسفیانہ، تاثراتی، لسانی اور ہیئتی نظریات خاص طور سے قابل ذکر ہیں، کم و بیش یہ وہی نظریات ہیں، جو یورپی ادب میں پہلے سے موجود تھے، یا موجودہ صدی کے آغاز سے یہی متعارف ہوئے، لیکن اردو میں ۱۹۳۰ء کے بعد ہی ان کو متعارف کیا گیا، اور کئی نقاد وقتاً فوقتاً اِن کو حسب توفیق اپنے مصرف میں لاتے رہے،

مارکسی تنقید اردو میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام (۱۹۳۵ء) کے بعد باقاعدگی سے

لکھی جانے لگی، اور اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبد العلیم، ممتاز حسین، سید احتشام حسین اور سردار جعفری نے نظریاتی وابستگی کے تحت اپنے مضامین میں مارکسی تنقید کے اصولوں کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ اردو کے قدیم و جدید ادب کو اِن اصولوں کی روشنی میں پرکھنے کی طرف توجہ کی، مارکسی تنقید کے علمبردار بنیادی طور پر ماہر سماجیات ہیں یا سیاسیات میں دلچسپی رکھتے ہیں، وہ ملکی سیاست، تاریخ، سماج اور تہذیب کے تغیر پذیر اور ارتقائی تصورات سے واسطہ رکھتے ہیں، اور ادب کو اِن تصورات کے بلاواسطہ اظہار کا ذریعہ گردانتے ہیں، مارکسی نظریے کے مطابق ادیب اگر گہرے معاشرتی شعور کا مالک نہیں، اور اسکی تحریروں میں اگر اِس کا اظہار نہ ملتا ہو، تو اُن کے نزدیک اسکی فنکارانہ حیثیت ہی کالعدم ہو جاتی ہے، سید احتشام حسین نے اپنے متعدد مضامین میں بہ اصرار اور بہ تکرار اِس نظریے کا اظہار کیا ہے، وہ جب کلاسیکی شعراء یا جدید شعراء کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں تو پوری وفاداری سے اسی نظریے کی پابندی کرتے ہیں، اور اسی کے مطابق اُن کی خوبیوں یا خامیوں کی نشاندہی کرتے ہیں، مارکسیوں کے نزدیک فنکار سماج کا ایک باشعور فرد ہے، اور اس پر یہ ذمہ داری عاید ہوتی ہے کہ وہ افادی نقطۂ نظر کے تحت طبقاتی سماج کے پیدا کردہ مسایل کا ادراک کرے، اور اِن کی عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ اِن کے حل کے امکانات کا بھی احاطہ کرے،

اس عہد میں چند ایسے نقاد بھی ملتے ہیں، جو مارکسیت سے عدم وابستگی کے باوجود تنقید کو، ادیب کے شخصی، تہذیبی اور تاریخی عوامل کی تشکیلی اہمیت کے تجزیے کا آلہ تصور کرتے ہیں، وہ ادب کا جائزہ لیتے ہوئے بالعموم ادیب کی شخصیت، اس کے ماحول اور تاریخی و تہذیبی حالات کا بغور مطالعہ کرتے ہیں اور اس ضمن میں تحقیق و مطالعہ سے حاصل کردہ معلومات کے دفتر کھولتے ہیں، اِن میں ڈاکٹر اعجاز حسین، خورشید الاسلام، خواجہ احمد فاروقی اور مجنوں گورکھپوری قابلِ ذکر ہیں، تاثراتی تنقید کو فراق نے فروغ دیا۔ اسکی رُو سے فن پارے کے مطالعے کے نتیجے میں جو اثرات نقاد کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں، اُن کی بازآفرینی شعریت آمیز اسلوب

یں کی جاتی ہے، اس زمانے میں نفسیاتی طریقہ نقد سے بھی استفادہ کیا گیا، چنانچہ سلیم احمد، ریاض احمد اور شبیہ الحسن نے فرائڈ کے تصورات کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی کوشش کی، میراجی نے نفسیاتی اور عمرانی نظریوں سے استفادہ کرتے ہوئے شعر کے لسانی نظام کے تجزیاتی عمل سے ہیئتی تنقید نگاری کی ابتدا کی، ان نظریات کے علاوہ تنقید کے جمالیاتی اصولوں کو، جو تجربے اور ہیئت کے حسن اور توازن کی تحسین پر زور دیتے ہیں، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، رشید احمد صدیقی اور محمد احسن فاروقی نے مروج کرنے کی کوششیں کیں،

ان نظریات نقد سے وابستگی کے باوجود اکثر نقاد کسی ایک مخصوص تنقیدی نظریے پر کاربند رہنے کے بجائے مختلف نظریات سے بیک وقت اخذ و اکتساب کے رویے کو ظاہر کرتے رہے ہیں۔ یہ سارے تنقیدی رویے انفرادی یا ترکیبی صورت میں تقسیم وطن تک مروّج و مقبول رہے، غور سے دیکھا جائے تو فی زمانہ بھی تنقید کی کم و بیش ایسی ہی صورت حال دیکھنے میں آتی ہے، یعنی اُن ہی نظریات نقد کو کام میں لایا جارہا ہے، جو بزرگ نسل کے نقادوں نے متعارف کرائے تھے، یہ ضرور ہے کہ بعض صورتوں میں بعض نقادوں کے ہاتھوں یہ نظریات زیادہ مربوط اور مدلّل انداز میں سامنے آئے ہیں، اور انکی علمی حیثیت پہلے سے کہیں زیادہ مستحکم ہوگئی ہے، اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ ۱۹۵۵ء کے بعد نقادوں کی جو نئی نسل ابھری ہے، اس میں بعض نقاد جدید یورپی تنقید کے عالمی معاییر و تصورات سے زیادہ گہری اور قریبی واقفیت حاصل کرچکے ہیں، نتیجتاً وہ اپنے پیش رؤں کی کوتاہیوں اور حد بندیوں پر انگلی رکھنے کے ساتھ ساتھ اُن کی نتیجہ خیز کارگزاریوں کے امکانات کا بہتر طریقے سے اندازہ لگا سکتے ہیں، نئی نسل کو بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر گذشتہ دور کے تنقیدی نظریات کے ردّ و قبول کے عمل میں بھی کسی خاص دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑ رہا ہے، چنانچہ دہی تنقیدی تصورات نئے نقادوں کے گلے سے اتر سکے ہیں، جو ادبی شعور کے ایک نئے دور میں نئی اقدار کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتے ہیں، اور ایسا کرنے کے لئے انہیں زیادہ ٹھوس، علمی اور

مدلل صورت اختیار کرنا پڑی ہے' اور جو نظریات الیسا نہ کر سکے. وہ اپنی معنویت اور اثر ونفوذ سے محروم ہوتے گئے' چنانچہ کلیم الدین احمد کی خالص ادبی تنقید' جو یوسف حسین خان کے یہاں عمومی اور سطحی شکل اختیار کرتی ہے' اور آل احمد سرور کے یہاں جمالیاتی تاثر پیدا کرتی ہے' بعض نئے نقادوں مثلاً فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے ذہن و فکر سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے زیادہ ٹھوس' علمی اور تجزیاتی صورت اختیار کر رہی ہے' اسی طرح نفسیاتی یا عمرانی تنقید بعض نئے نقادوں مثلاً وزیر آغا کے توسط سے علم و خبر کی توسیع کے ساتھ ساتھ فنکار کی شخصیت کے وسیع تر تشکیلی محرکات کے تجزیے پر محیط ہو رہی ہے' جہاں تک مارکسی تنقید کا تعلق ہے۔ یہ ادب کی سماجی حیثیت پر قطعیت کے ساتھ اصرار کرنے کے غیر ادبی رویے کو حاوی کرنے کے نتیجے میں یک رخے پن کی شکار ہو گئی تھی' اور احتشام حسین اور مجنوں گورکھپوری کے بعد اسے جو نقاد ملے ہیں وہ اس میں کسی وسعت کاری تو درکنار' اسے مزید تنزلی سے بھی بچا نہ سکے" تاہم مجموعی طور پر گزشتہ دور کے مقابلے میں نئی تنقید اپنی مختلف شکلوں میں توسیع و اضافہ کے رجحان کو ظاہر کر رہی ہے' اور گذشتہ بیس پچیس برسوں سے تنقیدات کا ایک قابل لحاظ اور قابل قدر ذخیرہ جمع ہو گیا ہے'

یہ ضرور ہے کہ مغربی ادب میں مختلف تنقیدی نظریات کے موئیدین جس وابستگی سچائی' استدلالیت اور باقاعدگی کے ساتھ اپنے مخصوص نظریات کی وکالت کرتے ہیں' اور ادب پر ان کی تطبیق کرتے ہیں' اردو میں ایسی مثالیں بہت کم ملتی ہیں' انگریزی میں مارکسی تنقید کے حوالے سے کاڈویل اور لوکاچ کی مثال سامنے کی ہے' وہ مارکسی نظریۂ نقد کو جس ایقان' علمیت اور خلوص سے برتتے ہیں' اُس سے اس کے اعتبار میں بے شک اضافہ ہوا ہے' اسی طرح اساطیری تنقید کے علمبردار مثلاً ماڈ باڈکن یا نارتھروپ فرائی جس تبحرِ علمی اور باریک بینی سے کام لیتے ہیں' اُس سے اسکی نتیجہ خیزی مسلم ہو جاتی ہے' کاڈویل نے مارکسی اصولوں کے تحت ILLUSION AND REALITY میں انگریزی شاعری کے سرچشموں

کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا' اور ساتھ ہی شاعری کے علامتی کردار کو بھی تسلیم کیا' جارج لوکاچ نے THE IDEOLOGY OF MODERNISM میں جدیدیت کی سماجی توجیہہ کرتے ہوئے بعض جدید فنکاروں مثلاً جیمز جوائس کے چشمۂ شعور کی رو کی تکنیک کو اس کا تشکیلی اصول قرار دیا ہے' ماڈ باڈکن نے ینگ کے آر کی ٹائپل اصول کے تحت بعض عظیم فن پاروں مثلاً انشنٹ میرینر میں آفاقی انسانی تجربوں کو دریافت کرنے کی کوششیں کی ہے' فرائی نے ادب میں اسطوری اور اجتماعی تصورات کی گہرائی اور وسعت نظر سے بازیافت کرنے کی کوشش کی ہے'

اردو کے نقادوں کا رویہ بالعموم انتخابی ECLECTIC یا امتزاجی (SYNTHETIC) نوعیت کا رہا ہے' یعنی ان کے یہاں بیک وقت مختلف نظریات نقد سے استفادے کا عمل نمایاں ہے یہ رویّہ اپنی افادیت رکھتا ہے' انگریزی میں اس نوع کا تنقیدی عمل کئی قدیم وجدید نقادوں کے یہاں ملتا ہے' اور اس کی نتیجہ خیزی سے انکار نہیں کیا جا سکتا' اردو میں وارث علوی کسی مخصوص نظریۂ تنقید کی پابندی کرنے کے بجائے معاشرتی' تہذیبی اور ہیئتی تینوں اقسام کی تنقیدوں سے اکتساب فیض کرتے ہیں' یہی عمل دوسرے معاصر نقادوں کے یہاں بھی ملتا ہے شمس الرحمان فاروقی ہیئتی تنقید کو ترجیحی طور پر برت کر بھی خالص ہیئتی تنقید کے اصولوں پر قانع نہیں رہتے' بلکہ فلسفیانہ نفسیاتی' معاشرتی اور لسانی نظریاتِ نقد سے بھی مستفیض ہوتے ہیں' وزیر آغا کی تنقیدوں میں تہذیبی' آر کی ٹائپل' معاشرتی اور نفسیاتی تنقید کے اقدار و معائر سے استفادے کا حاوی رجحان ملتا ہے' حسن عسکری کا انداز نقد بھی انتخابی ہے' وہ مختلف نظریات کے ردّ و قبول کے آزادانہ رویے کو برقرار رکھتے ہوئے متخالف اور متضاد نظریات سے بیک وقت عاجلانہ اخذ و اکتساب کے رجحان کے علمبردار ہیں' یہ انداز کم و بیش ہر نقاد کے یہاں ملتا ہے' اردو میں تنقید کا یہ بین شعبہ جاتی انداز نسبتاً زیادہ مروج ہے' انگریزی میں ایلیٹ ہیئتی تنقید کے اصولوں کو برتتے ہوئے ادبی تاریخ اور آر کی ٹائپل شعور سے بھی کام لیتا ہے' ٹریلنگ تاریخی شعور کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اصولوں کو بھی ملحوظ رکھتا ہے' اسی طرح ہربرٹ ریڈ

تنقید میں متنوع دلچسپیوں کا مظاہرہ کرتا ہے، وہ ہیئتی، آرکی ٹائپل، سماجی اور نفسیاتی اصولوں سے کام لیتا ہے، یہ ممکن ہے کہ بعض نقادوں کے یہاں ایسے مضامین کی تعداد نسبتاً زیادہ ہو، جو کسی مخصوص مکتبۂ فکر کو نمایاں کرنے میں معاون ہوں یا اِن کے جملہ مضامین کے مطالعے سے مقابلتاً کسی ایک رجحان کی نشاندہی کرنے میں دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے، مثلاً شبیہ الحسن کے یہاں نفسیاتی تنقید اور گوپی چند نارنگ یا مغنی تبسم کے یہاں لسانی تنقید کے حاوی اثرات کی شناخت میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی۔

بہر حال، کسی ایک نظریے کو استقامت سے برتنے کا رجحان ہو، یا مختلف نظریات سے استفادے کا عمل، یہ بات ظاہر ہے کہ اکثر نئے نقاد بھی، اپنے پیش روؤں ہی کی طرح، تنقید کے اصلی تفاعل کو ربط و تسلسل اور نتیجہ خیزی کے ساتھ روا رکھنے کی طرف توجہ نہیں کر پائے ہیں، یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ ہمارے اکثر معاصر نقاد بالعموم مختلف مغربی تنقیدی نظریات و تصورات کو بے چون و چرا اردو ادب پر منطبق کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میرا یہ ہرگز موقف نہیں ہے کہ مغربی تنقید کے نظریات کی رو سے اردو ادب کو جانچنے کا عمل غیر فطری، غیر متعلقہ یا غیر مفید ہے (جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں) بشرطیکہ نقاد اِن کی کماحقہٗ واقفیت پیدا کرے، اور ادب سنجی کے لئے، اِن کی ناگزیریت اور اثر انگیزی کو ایمانداری اور سچائی سے محسوس کرے، اردو میں بالعموم نظریۂ نقد، نقاد کے فکر و شعور سے گہری مطابقت قائم نہیں کر پاتا ہے، وہ اسے فیشن، مصلحت، چلن یا سہل پسندی کے تحت ارادی طور پر اختیار کرتا ہے، اِسے ادب کے حوالے سے فطری طور پر تشکیل پذیر ہونے نہیں دیا جاتا ہے، یعنی ادب سے ایک ذاتی رشتہ قائم کرکے اسے ایک ناگزیر اور نظری اصول کے طور پر برتا نہیں جاتا ہے، انگریزی میں رین سم، رچرڈس، کلینتھ بروکس اور ورم سیٹ ہیئتی تنقید کے یا ماڈ باڈکن، ہربرٹ ریڈ اور لوئنل ٹریلنگ نفسیاتی تنقید کے، یا کاڈویل، ایڈمنڈ ولسن اور لوکاچ مارکسی تنقید کے اس لئے گرویدہ نہیں ہیں کہ انہیں اپنے عہد میں اِن

نظریات کی ترویج، مقبولیت یا اثر آفرینی کا علم حاصل ہوا ہے، اور انہوں نے اِن نظریات سے وابستگی سے اپنے ادبی منصب یا وقار یا شہرت کی توسیع و استحکام میں مدد لی ہے، یہ بات نہیں ہے، وہ لوگ کسی نظریۂ تنقید سے اسی صورت میں وابستگی اختیار کرتے ہیں، جب وہ اپنے فکری تناظر میں اس کے عملی امکانات کا سراغ لگاتے ہیں، اور جب ادب کی تفہیم اور اسکی تعیُن قدر کے لیے انہیں اِس نظریے کی ثمر یابی اور اثر آفرینی کا کامل یقین ہو جاتا ہے، اس کے علی الرغم، اردو نقادوں کو ماخوذ نظریات کو اپنے دل و دماغ کا کابوس بنانے، اور انہیں ادب پر لادنے کا غیر فطری اور غیر پسندیدہ عمل ہی راس آتا ہے، وہ نظرے کو اپنے ذہنی اور جمالیاتی یا فلسفیانہ وجود کا لازمی حصہ بننے نہیں دیتے، وہ آزادانہ طور پر نظریہ سازی کی طرف متوجہ نہیں ہوتے، تردد اِس بات کا بھی ہے کہ مغربی تنقید کے دبستانوں کے بالاستیعاب اور غائر مطالعے کی طرف بھی توجہ نہیں دی جاتی، ایسی صورت میں جو ضرر رساں نتائج برآمد ہو سکتے ہیں، اُن سے مفر نہیں،

یہ بدیہی امر ہے کہ اردو کے نقادوں کے ہاتھوں مغربی نظریات کو بلا سوچے سمجھے اردو شعراء پر منطبق کرتے ہوئے ان کی منفرد طبعی اور شخصی خصوصیات اور رویوں کے اختلافات کو یکسر نظر انداز کرنے سے ایک سطحی، فروعی اور بے نتیجہ تنقیدی عمل راہ پاتا ہے، اِسی طرح ایک ہی نظریۂ تنقید کے تحت مختلف شعراء، مثلاً میر، غالب، نظیر، انیس، اقبال، فیض، میراجی اور ناصر کاظمی کو جانچنے سے جو گمراہ کن نتائج برآمد ہو سکتے ہیں، اُن کا اندازہ کرنا مشکل نہیں، اس نوع کی تنقید ایک ہی لاٹھی سے سب کو ہانکنے کے ایک میکانکی عمل کو روا رکھنے سے اپنے تخلیقی جواز سے محروم ہو جاتی ہے تنقید، سائنس نہیں، جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں، یہ سائنس سے بعض پہلوؤں میں مماثلت ضرور رکھتی ہے، مثلاً یہ سائنس ہی کی طرح متوازن یا باقاعدہ ہوتی ہے یا اسے ہونا چاہیے، جیسا کہ رین سم نے اپنے مقالے CRITICISM AND CO میں لکھا ہے، وہ تنقید کے سائنسی ہونے سے اِسکے متوازن اور باقاعدہ ہونے سے مراد لیتا ہے، سائنس

سے اسکی مماثلت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ بھی اپنے طور پر انکشافِ حقیقت پر زور دیتی ہے، تاہم اس کا بنیادی کردار غیر سائنسی ہی رہتا ہے، اس لئے کہ یہ حقایق کے بجائے حقایق کے شخصی اور جمالیاتی تاثرات سے جو فنی تخلیق میں متشکل ہوتے ہیں، کے تجزیہ و تحلیل سے متعلق ہوتی ہے یہ بات مسلم ہے کہ تنقید، تخلیق سے مختلف اور منفرد طریقۂ کار کو روا رکھتے ہوئے بھی ادب کا ایک اہم شعبہ ہونے کی بنا پر اپنا تخلیقی وجود رکھتی ہے، غور سے دیکھا جائے تو نقاد کے یہاں تخلیقیت کا جوہر فنکار کی نسبت کچھ کم نہیں ہوتا اور بعض متعلقہ معاملات میں تو وہ فنکار سے دو قدم آگے ہوتا ہے، وہ نہ صرف شخصی طور پر فنکار کی طرح وسعت مطالعہ بصیرت، نکتہ رسی، جمالیاتی شعور اور نازک حسیت سے آراستہ و پیراستہ ہوتا ہے، بلکہ اسے فن کے توسط سے فن کار کے شعور اور لاشعور کے عمل اور ردِ عمل کی نازک آویزشوں اور تھرتھراہٹوں کا نبض شناس ہونا بھی لازمی ہے، ظاہر ہے کہ اس کام سے عہدہ برآ ہونے کے لئے نظریۂ فن سے واجبی سی واقفیت یا فن کے مطالعے کی میکانکیت یا سطحیت سے دور کا بھی علاقہ نہیں، مغربی نظریات کو گلے کا تعویذ بنانے کے نتیجے میں اردو کے نقاد اپنی زبان کے عظیم تخلیق کاروں کی تخلیقات سے نمود کرنے والے نظام انتقاد کی جانب سرے سے لاعلمی، لاتعلقی اور بے توجہی کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ عظیم فنکار اپنی بے پناہ تخلیقی قوتوں کا اظہار کرتے ہوئے مربوط، خود مکتفی اور خود مختار نظام تنقید کی بنیادیں بھی فراہم کرتے ہیں، ان کی تخلیقات کے مطالعے سے استنباطِ نتائج کی بنا پر تنقیدی اصولوں کی تشکیل و تعمیر کا کام تو ہونے سے رہا، وہ بسا اوقات تخلیقی اور غیر تخلیقی ادب میں امتیاز کرنے کی اہلیت کا مظاہرہ بھی نہیں کر سکتے، یہی وجہ ہے میر اور غالب کے ساتھ حسرت، فانی اور فراق کا نام بھی بے تکلفی سے لیا جاتا ہے اور ان کے سروں پر بھی بڑی فراخدلی سے عظمت کا تاج رکھا جاتا ہے۔

شعرا کی تخلیقات میں پنپنے والی تنقید کے نظام اقدار کے بارے میں عدم توجہی اور لاعلمی کے رویے کی بنا پر، اور سب کو ایک ہی کسوٹی پر پرکھنے کے تکراری عمل کے نتیجے میں

جو افراتفری اور انتشار پیدا ہو سکتا ہے، وہ غالبؔ اور اقبالؔ سے متعلق تنقیدات میں پوری طرح سے مترشح ہے۔ غالب کی شاعری کی غزلیہ لَے کے حوالے سے داخلیت، تفرد پسندی اور آہستگی کے لہجے کو ان کی انفرادیت اور قوت کا ضامن ٹھہرانے والے نقاد اقبال کی خارجیت اجتماعیت اور غلغلہ آفرینی کے سامنے بے بس ہو کر ہتھیار ڈالتے ہیں، ظاہر ہے کہ اقبال کی شعری قوت اور اثر آفرینی کا راز افشا کرنے کے لئے ان کی شعری حیثیت کے منفرد اسرار کو بے نقاب کرنا ناگزیر ہے اور نقاد ﷲ کی مختلف شعراء کی تخلیقات میں مضمر تصورات نقد کی شناخت کرنے پر اصرار کرنے سے ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ہر شاعر کو صرف اس کی اس تشکیل پذیر تنقیدی کسوٹی پر ہی پرکھا جائے، جو اس سے اور صرف اس سے مختص ہے، اگر ایسا کیا جائے تو ادب اور تنقید دونوں میں انتشار اور بدنظمی کی کیفیت پیدا ہو جائے گی، اور ایسا کرنا ممکن بھی نہیں، اس لئے کہ ادب اور تنقید کی ایک مستند تاریخ ہے اور مرور زمانہ کے باوجود کئی ایسے بنیادی تصورات زندہ و پائندہ ہیں، جو قبولیت کی سند حاصل کر چکے ہیں، اور اقدار و روایات کا رتبہ رکھتے ہیں ادبی تجربے کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ یہ انتہائی شخصی ہونے کے باوجود انسانی سطح پر عالمگیر اہمیت اختیار کرتا ہے، اور رنگ و نسل، قومیت اور مقامیت کے عناصر کو اپنے اندر سمونے کے باوصف نفسیاتی، جذباتی اور جمالیاتی اثر آفرینی، گہرائی اور سچائی کی بنا پر آفاقیت حاصل کرتا ہے، سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ہر نیا تخلیق کار ماضی کے اقدار و روایات سے گہرے طور پر پیوستہ ہوتا ہے، اور اس کی ہر تخلیق قبولیت اور توقیر کی سند پانے کے لئے ان تنقیدی معائر د تصورات سے لاتعلق نہیں ہو سکتی، جو ماضی کے ادب عالیہ کے پس پشت کام کرتے ہیں، اس لئے ہر انفرادی شاعر کی تخلیقات میں منفرد تنقیدی اقدار کی موجودگی پر اصرار کرتے ہوئے ماضی کے مستند تصورات نقد سے لاتعلق برتنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، یہ معاملہ دراصل روایت اور انفرادی صلاحیت کی باہمی تطبیق و امتزاج کا ہے جو لاشعوری طور پر بڑے فنکار کے یہاں وارد ہوتا ہے، اور جسکی وضاحت

ایلیٹ نے کی ہے' یہ سوچنا بھی صحیح نہیں ہے کہ ماضی کے تصوراتِ نقد قطعی ہیں اور عہد بہ عہد پیدا ہونے والے ادب کے پرکھنے کے واحد معائر ہیں' رفتارِ وقت اور بدلتے حالات کے نتیجے میں ادبی حسیت میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں' اُن سے تنقیدی تشکیلات میں بھی تبدیلیوں کے لئے زمین ہموار ہو جاتی ہے' اور پھر طویل وقفوں کے بعد جب کوئی نابغہ پیدا ہوتا ہے تو مروجہ روایات اور اقدار کو شکست و ریخت کے عمل سے بھی گزرنا پڑتا ہے' اور تجربہ پسندی کے تحت نئے نظریات کی تشکیل و تعمیر کے امکانات بھی خلق ہوتے ہیں۔

بہر حال' ان چند معروضات کے بعد ہم اپنے اصلی موضوع کی طرف رجوع کرتے ہیں' یعنی ہم گزشتہ کم و بیش تین دہوں میں تنقید کی ماہیت' رفتار اور کارگزاری کا ایک جائزہ لے کر یہ دیکھیں کہ یہ کس حد تک اپنے منصب اور مقصد سے انصاف کر پائی ہے' یہ کام ایک گہرے تجزیاتی اور معروضی عمل ہی سے ممکن ہو سکے گا' اردو کے معاصر تنقیدی منظر نامے پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مقدار کے لحاظ سے تنقید مرعوب کن حد تک آگے بڑھی ہے' تنقیدی مضامین کا ایک انبار جمع ہو گیا ہے' یہ مضامین تنوع کا تاثر بھی پیدا کرتے ہیں' اِن کے مطالعے سے قدیم تنقیدی نظریات جنہیں ماقبل کی بزرگ نسل کے نقادوں نے برتا ہے' کی عمل آوری کے ساتھ ساتھ نئے مغربی نظریات مثلاً ہیئتی' لسانی اور آرکی ٹائپل تنقیدی نظریات کے نشانات بھی نظر آتے ہیں' اِن نظریات کے تحت لکھی جانے والی سنجیدہ تنقیدوں کے علاوہ ایسی تنقیدوں کی بھرمار ہے' جو کسی مخصوص تنقیدی رویے یا نظریے سے قطعی انحراف کر کے محض مکتبی انداز کی روادار ہیں' اور جن سے آئے دن اردو کے معیاری اور غیر معیاری رسایل کے صفحات بھرے پڑے نظر آتے ہیں' ان ساری تنقیدات کو تفہیم' تعین اور سہولت کی خاطر مندرجہ ذیل عنوانات میں تقسیم کیا جاتا ہے :-

۱۔ مکتبی تنقید'   ۲۔ مارکسی تنقید'   ۳۔ تمدنی تنقید   ۴۔ ہیئتی و لسانی تنقید'

مکتبی تنقید کے عنوان کے تحت وہ ساری نام نہاد تنقیدیں آتی ہیں، جو ایک عمومی اور سطحی انداز سے کسی ادب پارے کی چند موضوعی اور ہیئتی خصوصیات کو گنانے یا اس کے موضوع اور فن کا الگ الگ جائزہ لینے یا اس کے ایک مجموعی سرسری جائزہ لینے کا کام کرتی ہیں، عام طور پر ایسی تنقیدیں جامعات کے شعبہ ہائے اردو کے بعض شہرت کوش معلمین لکھتے ہیں، وہ عموماً کلاس نوٹس کو نئے سرے سے مرتب کر کے یا اسی نوع کی معمولی سی نگارشات کو چھپواتے ہیں، اس سے مالی منفعت اور شہرت کے حصول کے ساتھ ساتھ وہ اپنی منصبی ترقی کے لئے بھی راستہ ہموار کرتے ہیں، اور ساتھ ہی "ہینگ لگے نہ پھٹکری اور رنگ بھی چوکھا آئے" کے مصداق تنقید کے منصب کے دعویدار بھی ہو جاتے ہیں، مکتبی تنقید کے ذیل میں وہ صحافی بھی آتے ہیں، جو ادب سے بھی مس رکھتے ہیں، اور کسی بھی ادبی موضوع پر سرسری طور پر اظہار خیال کرنے پر قادر ہوتے ہیں، یہ لوگ ادبی شخصیات سے لے کر بدلتے رجحانات اور تحریکات پر ایک رواں دواں تحسینی یا تنقیصی تبصرہ لکھنے میں کوئی دقت محسوس نہیں کرتے، تاہم اس نوع کی تنقیدیں زیادہ تر اردو کے اساتذہ کے زور قلم کا ہی نتیجہ ہوتی ہیں،

جیسا کہ مذکور ہوا، جامعات میں منصبی ترقی کے لئے مطبوعہ تصنیفات کی شرط پر پورا اترنے کے لئے اساتذہ کلاس نوٹس کو حک و اضافہ کے بعد کتابی صورت میں چھپوانے سے دریغ نہیں کرتے، بعض صورتوں میں وہ بڑی دیدہ دلیری سے دوسرے مصنفین کی تحقیق و تنقید پر ہاتھ صاف کرنے سے بھی احتراز نہیں کرتے، اور مال اغیار سے اپنی دکانیں سجانے میں بھی تامل نہیں کرتے، اسکی ایک دلچسپ مثال حال ہی میں دیکھنے میں آئی ہے، جب ایک معروف شعبۂ اردو میں پروفیسر کی اسامی کو پُر کرنے کے لئے ماہر جمالیات ہونے کی شرط کی تکمیل لازمی قرار دی گئی تھی، اشتہار کا نکلنا تھا کہ مختلف جامعات میں کام کرنے والے اساتذہ نے اپنے آپ کو ماہر جمالیات ثابت کرنے کے لئے بہت عجلت میں جمالیات کے

موضوع پر کتابیں لکھیں، اور ان میں بعض حضرات نے انگریزی میں لکھی گئی بعض معروف کتابوں سے نہ صرف خیالات اڑا لیے، بلکہ پیراگرافوں کے پیراگراف اپنے کھاتے میں ڈال دیئے، اور انٹرویو کی تاریخ سے قبل ہی جمالیات پر ایک دو نہیں، بلکہ کئی کتابیں بازار میں آگئیں، ظاہر ہے کہ ایسی کتابوں کے لکھنے میں ان کے مصنفین کی برسوں کی سوچ، ریاضت، عرق ریزی، اندرونی لگن اور وسعت مطالعہ کو کوئی دخل نہ تھا، یہ کتابیں لکھی نہیں گئیں، بلکہ میکانکی طریقے سے تیار کی گئیں،

اس واقعے سے مکتبی نقادوں کا تنقید کے بارے میں عاجلانہ، کاروباری اور سطحی رویہ بے نقاب ہو جاتا ہے، انگریزی تنقید سے عبارتوں کی عبارتیں نقل کرنے کی یہ ایک مثال ہے، جو قارئین کے سامنے آگئی ہے، نہیں تو ہمارے عہد میں ایسی تنقیدوں کی کمی نہیں، جو جزوی یا کلّی طور پر انگریزی نقادوں کی تحریروں سے ماخوذ ہیں یا اُن کا ترجمہ یا چربہ ہیں، لیکن ان کو یوں پیش کیا جاتا ہے جیسے یہ نقاد کے اپنے ہی مطالعے یا ریاضتِ فکر کا نتیجہ ہیں اور پھر لطف کی بات یہ ہے کہ ان کو موقع محل یا سیاق کی مناسبت سے صرفِ نظر کر کے ادب پر ٹھونسنے کی کوشش کی جاتی ہے، ایسے نقادوں کی بھی کمی نہیں، جو اپنی نگارشات میں مغربی تنقید نگاروں کے کثرت سے حوالے دے دے کر اپنی تنقیدی بقراطیت کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ اقتباسات اور حوالہ جات کے اتنے انبار لگاتے ہیں کہ خود اُن کا اپنا موقف یا نقطۂ نظر (اگر ہے) ان میں دفن ہو کر رہ جاتا ہے، رہے وہ نقاد، جو اقتباسات ہی پر تکیہ کرتے ہیں، وہ بالکل ہی تہی دست ہوتے ہیں، ایسے مضامین بکثرت لکھے گئے ہیں، جنکی ابتدا ہی کسی طویل اقتباس سے کی جاتی ہے، اور اس طرح سے آغاز کار ہی میں بزعم خود اپنی عافیت اور برتری کا ساماں کیا جاتا ہے، حیرت کی بات یہ ہے کہ مغرب زدگی کے زیر اثر ایسے لوگوں کے اقتباسات بھی لینے میں عار محسوس نہیں ہوتا، جو خود مغربی ادب میں اعتبار و استناد کا درجہ نہیں رکھتے، ضمناً یہاں یہ عرض کرنا مناسب ہوگا کہ مکتبی نقادوں کی اس نوع کی تنقیدی تحریروں کو شامل

مطالعہ نہیں کیا گیا ہے، کیوں یہ کوہ کندن و کاہ برآوردن کے مصداق ہوتا، البتہ بعض ایسی تحریروں کا حوالہ دیا جا رہا ہے، جو ایسے معروف نقادوں نے لکھی ہیں، جو وسعتِ مطالعہ کے ساتھ ساتھ حسبِ توفیق اپنے ذہن و نظر کو بھی کام میں لاتے ہیں، لیکن چونکہ ان کا تنقیدی انداز عالمانہ ہوتے ہوئے بھی مکتبانہ ہوتا ہے، اس لئے وہ عمومیت سے اپنا دامن بچا نہیں سکے ہیں،

بات یہ ہو رہی تھی کہ ہمارے نقاد مغرب سے مرعوبیت کے زیرِ اثر اپنے دلائل میں وزن پیدا کرنے کے لئے ایسے نقادوں کے اقتباسات بھی لیتے ہیں، جو معمولی درجے کے ہوتے ہیں، اس ضمن میں عبادت بریلوی کی مثال دی جا سکتی ہے، جو اپنے تنقیدی مقالات میں ہڈسن کی مبتدیانہ کتاب AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE کے حوالے بھی دیتے ہیں، یوں تو وہ دوسرے معتبر نقادوں مثلاً ارسطو، سنٹس بری، سکاٹ جیمز، آرنلڈ، رچرڈس، ایلیٹ، پیٹر اور ریوس وغیرہ کے حوالے بھی دیتے ہیں، لیکن وہ ان حوالوں کو اپنے کسی نقطۂ نظر یا بنیادی نکتے کی توضیح و استحکام کے لئے استعمال نہیں کرتے، بلکہ عمومی نوعیت کے خیالات کی غیر مطلوبہ تشریح کے طور پر استعمال کرتے ہیں، عبادت بریلوی کا تنقیدی انداز بنیادی طور پر مدرسانہ ہے، وہ ڈاکٹر سید عبداللہ کی طرح وسعت مطالعہ اور نکتہ سنجی کا احساس نہیں دلاتے، وہ ادب، شاعری اور تنقید کی مروجہ باتوں کی طول طویل تشریحات میں اپنی ساری قوت صرف کرتے ہیں، یہاں تک کہ وہ انتہائی سہل الفہم نکتے کی تشریح بھی مختلف فقروں اور پیراگرافوں کی صورت میں بار بار کرتے ہیں، اور تکرار کی تنفر انگیز کیفیت پیدا کرتے ہیں، "جدید شاعری" میں جدید شاعری کا محرک انقلاب یا تبدیلی کو قرار دیتے ہوئے تبدیلی کے خیال کو واضح کرنے کی تکرار ملاحظہ کیجئے:

"یہ صورت حال کسی خاص دور کی شاعری میں اس وقت
پیدا ہوتی ہے جب احساس بدلتا ہے زندگی کے نئے تقاضے
جو نئے شعور کو پیدا کرتے ہیں، جب سوچنے کے انداز میں

تبدیلی ہوتی ہے جب غور کرنے کا آہنگ ایک نیا
روپ اختیار کرتا ہے، جب نئے تصورات سے
چراغ جلتے ہیں، نئے خیالات کی شمعیں فروزاں ہوتی
ہیں، نئے نقطہ نظر کا آفتاب طلوع ہوتا ہے، نئے
معیار بنتے ہیں نئی قدروں کی تشکیل ہوتی ہے" [۱]

عبادت بریلوی کا تمامتر انداز نقد اسی نوع کا ہے، تشریحی اور شعریت زدہ' وہ فن پارے کو موضوع اور اسلوب اظہار میں منقسم کر کے ان کی خصوصیات کی وضاحت کرتے ہیں، لکھتے ہیں :

"سب سے پہلے تو یہ ضروری ہے کہ تنقید نگار تخلیق کو بغور
دیکھے' اور اس کی گہرائیوں میں پہنچ کر یہ معلوم کرے کہ وہ
کیا ہے اور کیسی ہے' اس میں سموئے ہوئے مواد اور فنی
حسن کا پتہ لگائے" [۲]

ان کا تشریحی انداز اُن کی عملی تنقیدوں میں جو انہوں نے قدیم و جدید ادب کے بارے میں لکھی ہیں' ہر جگہ نمایاں ہے' عموماً یہ بھی ہوتا ہے کہ جس مصنف یا ناقد کا (خواہ وہ کسی مرتبہ کا ہو) اقتباس دیا جاتا ہے۔ وہ اصل کتاب یا مقالے سے راست حوالے کے طور پر نہیں لیا جاتا' بلکہ ذیلی حوالے کے طور پر لیا جاتا ہے' اس کی وجہ یا تو اصل کتاب یا مقالے تک اُن کی نارسائی یا اُن کی تساہل پسندی ہی ہو سکتی ہے'

مکتبی تنقید کی سطحیت کی ایک مثال ابواللیث صدیقی فراہم کرتے ہیں' اپنی کتاب "غزل اور متغزلین" میں غزل کی ماہیت اور ارتقا کے علاوہ میر' مصحفی' جرأت' داغ' حسرت

[۱] جدید شاعری ص ۱۱-۱۲

[۲] اردو تنقید کا ارتقاء ص ۱۷

اور اقبال کی غزل گوئی پر لکھتے ہوئے وہ کسی تنقیدی بصیرت کا ثبوت نہیں دیتے، بلکہ شعراء کی بعض نمایاں خصوصیات کو گنانے کے علاوہ مجموعی طور پر سامنے کی باتوں کی عمومی تشریح پر ہی اکتفا کرتے ہیں، بعض مقامات پر وہ مغربی نقادوں کے حوالے کثرت سے دے کر وسعتِ مطالعہ اور عالمانہ تبحر کا تاثر تو پیدا کرتے ہیں، لیکن اِن حوالوں کو کسی مصرف میں نہیں لاتے، یعنی وہ اِن کی مدد سے اپنے نقطۂ نظر کو منوانے یا واضح کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ مغربی نقادوں کا تاریخی تسلسل کے تناظر میں مطالعہ نہیں کر پاتے، اس لئے وہ اِن نقادوں کی درجہ بندی اور انفرادی قدر و قیمت سے لاعلمی کو ظاہر کرتے ہیں، چنانچہ "شاعری میں غزل کا رتبہ" میں وہ بلا تخصیص اور بلا تامل ایک ہی سانس میں دانتے، ڈرائیڈن، کولرج، شیلی، آرنلڈ، ہرڈر، ایڈیسن، پو، گولڈ سمتھ، جانسن اور ڈیمیس کا ذکر ہی نہیں کرتے، بلکہ اِن کی آرا کو پیش بھی کرتے ہیں، اور نتیجہ معلوم!

عصمت جاوید "مومن کی شخصیت غزل کے آئینے میں" میں مومن کی زندگی کی فارغ البالی ان کے مذہبی میلانات خاص کر سید احمد بریلوی، شاہ عبدالعزیز اور شاہ اسماعیل شہید جیسی بزرگ ہستیوں سے وابستگی، خدا پرستی اور حسن پرستی کا ذکر تو کرتے ہیں، لیکن اُن کے کلام سے اپنے خیالات کی تصدیق نہیں کراتے، وہ اُن کے جستہ جستہ اور ادِھر اُدھر سے لئے گئے اشعار کے حوالے سے ان کی شخصیت کا کوئی جامع تصور قائم کرتے ہیں، اور نہ ہی اسے ان کے کلام سے مربوط کر پاتے ہیں، اور پھر وہ اُن کی غزل کے آئینے میں جس شخصیت کا عکس دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ اُن کی شعری شخصیت نہیں بلکہ اصلی شخصیت ہے، جو محلِ نظر ہے، شیکسپیر، میر، یا غالب کے کلام میں ان کی اصلی شخصیت، عادات و اطوار اور عقاید و نظریات کی تلاش و یافت کا عمل بہت حد تک مروج تو رہا ہے، مگر بنیادی طور پر غیر متعلق اور غیر ضروری ہے کیونکہ شاعری بقول ایلیٹ شاعر کی شخصیت کا اظہار نہیں، بلکہ شخصیت سے گریز پر دلالت کرتی ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر تخلیقی عمل کے تحت ان تجربوں اور محسوسات

سے علاقہ رکھتا ہے، جو شخصی، مقامی اور زمانی حدود کو پار کر کے غیر شخصی، ماورائی اور لازمانی ہو جاتے ہیں، نتیجے میں شاعر کی حقیقی زندگی سے اس کا تعلق برائے نام رہ جاتا ہے، لیکن عصمت جاوید اس نکتے کو نظر انداز کر کے مومن کی حقیقی زندگی اور اصلی شخصیت کو ان کے آئینہ کلام میں منعکس دیکھنا چاہتے ہیں،

ڈاکٹر سلام سندیلوی "چکبست کی شاعری" میں اس بات کا انکشاف کرتے نظر آتے ہیں کہ ان کی شاعری ان کے عہد کی پیداوار ہے، وہ اس عامتہ الورود خیال کہ ادب سماج کی پیداوار ہوتا ہے، کی توثیق کے لئے ہڈسن جیسے نقاد کا دامن تھام لیتے ہیں:

> "درحقیقت شاعری زندگی کی تنقید ہوتی ہے، اب یہ شاعر پر منحصر ہے کہ وہ کلام میں ذاتی زندگی کی جھلک پیش کرے یا اپنے سماج کی عکاسی کرے، جب شاعر اپنے سماج کی عکاسی کرتا ہے تو ہم اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ ادب سماج کی پیداوار ہے، اس بنا پر ہڈسن نے لکھا ہے LITERATURE IS THE PRODUCT OF SOCIETY یہ قول چکبست کی شاعری پر مکمل طور سے منطبق ہوتا ہے۔" [1]

ڈاکٹر سلام سندیلوی بالعموم تنقیدی خیالات کا صراحت سے ذکر کرتے ہیں، وہ جب کسی مخصوص نظریۂ تنقید مثلاً نفسیاتی طرز تنقید سے استفادہ کرتے ہیں، تو وہاں بھی کتابی معلومات کو یکجا کر کے اپنے معلمانہ انداز نقد کی توثیق کرتے ہیں، وہ ادیب یا ادب پارے کے توسط سے ان معلومات کی معنویت اور مطابقت کا راز منکشف نہیں کرتے، بلکہ زبردستی ان پر ٹھونستے ہیں،

تنقید جیسے سنجیدہ اور علمی کام میں سطح بینی، کم کوشی اور نمائشی رویے کو روا رکھنا اردو نقادوں ہی کو زیب دیتا ہے، یہ وہ لوگ ہیں جو تنقید اس لئے نہیں لکھتے کہ وہ ذہنی، فکری اور طبعی طور پر اس کام کے لئے پیدا ہوئے ہیں بلکہ ضرورتاً یا شوقیہ تنقید نگاری کی طرف رجوع کرتے ہیں ان

[1] فروغ اردو - چکبست نمبر ص ۴۹

میں۔ سے کئی حضرات بعض فوری نوعیت کے غیر ادبی مقاصد کی تکمیل کے لئے بھی اس میدان میں اُترتے ہیں۔

تاہم اس قبیل کے نقادوں میں بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو اپنی ذہانت، شوق اور محنت سے تنقید کی بعض مسلمہ اور مروجہ اقدار اور فن کے عناصر ترکیبی سے خاصی واقفیت بہم کرتے ہیں ان کے مطالعے میں وسعت ہے، وہ قدیم و جدید ادب پر نظر رکھتے اور ضروری علم و خبر سے بھی متصف ہیں مگر یہ لوگ صرف علم و خبر ہی پر تکیہ کرتے ہیں، محمد احسن فاروقی نے ایسے نقادوں کو "عالمانہ تنقید" سے موسوم کیا ہے، انہوں نے نقاد کے لئے فن اور علم کی ضرورت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"فن کے لئے علم بھی ضروری چیز ہے اور فن کی کافی حد تک مدد کرتا ہے، لیکن فن علم سے بالاتر ہے"

انہوں نے "فن تنقید" میں لکھا ہے:

"جدید اردو تنقید کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اس میں نظریات تنقید ہی کو تمامتر اہمیت دی جارہی ہے، اور فن تنقید کی طرف رغبت کا نشاں بھی نہیں ملتا، اسکی وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں علم تنقید اور فن تنقید میں فرق کیا جارہا ہے"۔

چنانچہ یہ "عالمانہ تنقید" بڑے اعتماد سے تنقیدیں لکھتے ہیں، ان کے لئے کسی بھی فنکار پر قلم اٹھانا اور اسکی شخصیت اور فن کے حوالے سے فن کے بعض مروجہ نظری اصولوں کی وضاحت کرنا کوئی مشکل امر نہیں، وہ بڑی آسانی سے ان کے چند موضوعات کی نشاندہی کرتے ہوئے کسی ایک پہلو مثلاً زندگی اور معاشرے سے اس کے تعلق کی عالمانہ وضاحت کرتے ہیں، اور

ا تنقیدی نظریات جلد دوم ص ۱۶۵

ساتھ ہی اسکی زبان و بیان کے چند اوصاف کا ذکر کرتے ہیں، یہ تنقید کا ایک آسان نسخہ ہے، جس کے ہاتھ لگنے پر وہ بڑی صفائی اور اعتماد سے اِسے ہر ادیب پر، خواہ وہ قدیم ہو یا جدید، اعلیٰ ہو یا ادنیٰ، معروف ہو یا غیر معروف، آزماتے ہیں، اور استخراج نتائج سے قطع نظر، اپنا کام چلاتے ہیں۔ یہ نسخہ اُن کے لئے اتنا کارآمد ثابت ہوا ہے کہ بسا اوقات اُن کو شاعر کے کلام کا عمیق اور بالاستیعاب مطالعہ کرنے کی ضرورت ہی نہیں رہ جاتی ہے، وہ زیر بحث شاعر کے دیوان سے ادھر ادھر سے اپنے مطلب کے چند اشعار کو، قطع نظر اس بات کے کہ اُن کی اصلی تخلیقی حیثیت کیا ہے، چنتے ہیں، اور اپنے تنقیدی علم یا آموختہ کو اُن پر وارد کرتے ہیں، اور بزعم خود اپنے تنقیدی فریضے سے عہدہ برآ ہوتے ہیں، ایسے نقادوں کو میر، غالب، نظیر اور اقبال سے لے کر فیض، حسرت، فراق، اور محمد علوی اور پھر حرمت الاکرام تک ہر درجے کے شاعر کے یہاں شخصیت یا عہد کے چند پہلوؤں یا قدیم و جدید کے امتزاجی عناصر، روایت اور تجربہ پسندی کی آگہی، اور زبان و بیان کی روانی، شگفتگی اور تازگی کی نشاندہی کرنے میں اپنی معلومات کو پیش کرنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی، اور پھر اپنے مقالے میں انتقادی توازن کو قائم رکھنے کیلئے زیر مطالعہ شاعر کے یہاں موضوعات، یا زبان و بیان کے برتاؤ میں کسی کوتاہی یا فروگذاشت پر بھی انگلی رکھی جاتی ہے،

مکتبی نقادوں میں تاہم، بعض ایسے نقاد بھی ہیں، جن کی بدولت اس نوع کی تنقید کی آبرو قائم ہے، ان میں ڈاکٹر سید عبداللہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں، سید عبداللہ کی تنقیدی نگارشات اُن کی کشادہ نظری، نکتہ سنجی، وسعت مطالعہ اور طبع رسا کی غماز ہیں، انہوں نے کلاسیکی ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے، اور مختلف شعراء مثلاً ولی، میر، غالب، آتش، ناسخ، مصحفی، داغ اور اقبال کے شعری کارناموں کا معروضی، ہمدردانہ، اور عالمانہ مطالعہ کیا ہے، ڈاکٹر سید اللہ عالمانہ انکسار رکھتے ہیں، وہ اپنی علمیت کے بلند بانگ دعوے نہیں کرتے، انہوں نے کئی بار اعتراف کیا ہے کہ وہ "مدرسانہ تنقید" کے موید ہیں، مدرسانہ طریق تنقید پر روشنی ڈالتے ہوئے اپنی کتاب "ولی سے

اقبال تک" میں لکھتے ہیں:

"موجودہ مضامین کے متعلق اوّلین بات تو یہ ہے کہ یہ طالب العلم کے لکھے ہوئے ہیں، انہیں مدرسانہ بھی کہہ سکتا ہوں مگر مدرسانہ کے لفظ میں مجھے تعلی کی بو آتی ہے، ایک مدرس بہرحال اس زعم سے ضرور داغدار ہو جاتا ہے کہ وہ ایک کرسی پر متمکن ہے، اس کے سامنے بینچوں پر ایک جماعت ہے جو اسکی ہر بات پر (سمجھے یا نہ سمجھے) بز اخفش کی طرح سر ہلا دینے کی عادی یا اس پر مجبور ہے اسی ایک حادثے نے اکثر مدرسوں کو بارہا طالعلمی سے محروم رکھا ہے، یہ واقعہ بارہا پیش آیا ہے کہ ایک اچھا خاصا طالب علم شخص مدرسی کے چکر میں پھنس کر غور و فکر تو درکنار، تازہ ترین ادبی سرگرمیوں کی واقفیت سے بھی بے نیاز ہو جاتا ہے، انہی اسباب سے بعض صاف گو حضرات نے تو پروفیسروں اور مدرسوں کی تحقیق و تنقید ہی سے انکار کر دیا ہے، اور یہ تک کہہ دیا ہے کہ مدرس یا پروفیسر سے زیادہ سطحی اور برخود غلط شخص کم تر ہی دیکھنے میں آیا ہے۔"

اسی کتاب میں شامل مضمون "خواجہ آتش، مرصع ساز یا شاعر بھی" میں صاف طور پر اقرار کیا ہے:

"میں نے یہ کوشش کی ہے کہ مدرسانہ انداز میں بات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کروں"

ڈاکٹر سید اللہ واقعتاً ادب کے ایک مخلص طالب العلم ہیں، انہوں نے مختلف ادیبوں اور شاعروں اور انکی تخلیقات کے بعض پہلوؤں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ

۱؎ ولی سے اقبال تک ص ۸
۲؎ " ص ۱۴۰

سادہ زبان استعمال کرتے ہیں اور "مرعوب کن تنقیدی اصطلاحات" یا تنقیدی نظریات کی نمائش" نہیں کرتے، حقیقت یہ ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریۂ تنقید کے علمبردار نہیں ہیں، اس لئے وہ نظریاتی وابستگی کے اندیشے سے دور ہیں، انہوں نے اپنے مقالے "تحقیق و تنقید" میں بعض ایسے امور کی وضاحت کی ہے، جو مبتدیوں کے لئے مفید ہیں، مثلاً :

> "کوئی ادب پارہ اتنا مطلق اور قائم بالذات نہیں ہو سکتا کہ اسکو اس کے مصنف کی ذات و شخصیت سے کاملاً منقطع کر کے دیکھا جا سکتا ہو۔"

"تنقید کیا ہے" میں لکھتے ہیں :

> "تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح قابل تصدیق نہیں"

ڈاکٹر سید عبداللہ کی تنقید توضیحی اور توصیفی نوعیت کی ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ مصنف کی سوانحیات یا اُن کے عہد کے حالات کی محققانہ اور مورخانہ چھان بین کو ضروری قرار دیتے ہیں، اسی بنا پر وہ تاثراتی تنقید کو بجا طور پر توازن اور منطق سے عاری سمجھتے ہیں، اور تنقیدی طریق کار کو تحقیق کے سائنسی انداز نظر سے ہم آہنگ کرنے پر زور دیتے ہیں، اُن کا خیال ہے کہ "تنقید بھی ایک سائنس ہی ہے، یہ بھی سائنس کی طرح ایک سچائی کی جویندہ و پایندہ ہے اور یہ سچائی حسن کی تلاش ہے"، آگے چل کر لکھتے ہیں :

> "تنقید میں تاثر کا فیصلہ اگرچہ بہت کچھ ہے، مگر سب کچھ نہیں، تاثرات کے فیصلوں میں بھی ایک اندرونی عقلی تنظیم کی ضرورت ہوتی ہے، قارئین کے کسی گروہ کو مطمئن کرنے کے لئے عقلی مسلمات کی ضرورت ہوگی، جنکا علم مصنف، نقاد اور معاشرہ کی مشترک جائیداد ہوگی، اور یہی عقلی مسلمات جب

تنقید کی بنیاد قرار پاتے ہیں تو تنقید کا عمل ایک سائنسی عمل بن
جاتا ہے"۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے عملی تنقید کے کئی نمونے پیش کئے ہیں' اِن میں اُن کا تحسین شناسانہ اور متجسمانہ ذہن جھلکتا ہے، لیکن اُن کی حد بندی وہاں سے آشکار ہوجاتی ہے، جہاں وہ دوسرے مکتبی نقادوں کی طرح شاعر کے کلام میں اُن کے بنیادی موضوعات وافکار کی کھوج لگاتے ہیں' اور پھر زبان وبیان کی بعض خوبیوں کی تعریف کرتے ہیں، "کلام میر میں فکر ونظر" اس کا ثبوت فراہم کرتا ہے:

"اس اجمال کی تفصیل یہ کہ میر کے یہاں جن موضوعوں پر تاملات
ملتے ہیں' اُن میں کچھ تو روایتی سے ہیں اگرچہ اِن کا انداز بیاں
بھی انوکھا ہے' البتہ کچھ ایسے بھی ہیں جنکو خالص شخصی غور وفکر
کے نتائج کہا جاسکتا ہے' اِن ہی میں اُن کا خاص اپنا نقطۂ نظر جھلک
رہا ہے' روایتی مضمون میں وجود' واجب الوجود' وحدت عالم'
عالم باطن، نفس انسانی، خدا اور خود کا صوفیانہ تصور، شرف انسانی
اور انسان کی فضیلت فرشتوں پر' وغیرہ وغیرہ نمایاں ہیں"

افتخار نیوی بھی ادب کے ایک اچھے معلّم ہیں' وہ ذوق لطیف کے مالک ہیں' انہوں نے فن کے لئے حسن کاری لازمی قرار دی ہے، لکھتے ہیں "حسن و لطافت آرٹ کی جان ہے"[۲] اُن کے نزدیک فن کا اپنا مخصوص مقصد ہے۔" فنون لطیفہ مقصدی ہوسکتے ہیں' لیکن خارجی مقصد کبھی بھی فنون کی بنیادی ضرورت اور اقدار میں شامل نہیں، فن کا اپنا مقصد ہوتا ہے' جیسے فلسفہ کا ایک مقصد ہے"۔

افتخار نیوی نے اس نوع کے اور بھی کئی خیالات کا اظہار کیا ہے' جو آرٹ کی ماہیت اور کارگزاری کے بعض پہلوؤں کی وضاحت کرتے ہیں' اس طرح سے وہ اپنی معلومات کا اظہار

۱؎ ولی سے اقبال تک ص ۹۹
۲؎ ادب وفن کی بنیادی قدریں

کرتے ہیں، لیکن وہ اِن معلومات کو اپنے نظریے کی تشکیل میں کام نہیں لاتے، یہی وجہ ہے کہ اُن کا انداز معلم نقادوں کی طرح معلومات کی فراہمی ہی تک محدود رہتا ہے، اور وہ صحیح طور پر ادب شناسی کا حق ادا نہیں کر پاتے، اس طرز نقد کا ایک خراب پہلو یہ ہے کہ نقاد اپنے کسی نظریے یا موقف کی عدم موجودگی میں خود اپنی کہی ہوئی باتوں کی تردید کرتا ہے، اختر اریوی اپنے عہد کے اس مروجہ خیال، جسکی تشہیر میں ترقی پسندوں نے نمایاں حصہ لیا تھا کہ "ادب برائے ادب" رجعت پرستانہ رویہ ہے، اور اس کے برعکس "ادب برائے زندگی" ترقی پسندانہ نظریہ ہے، سے وابستگی کا اعلان کرتے ہیں :

"میں دراصل فن برائے زندگی کا قایل نہیں، لیکن اس فقرے کے دونوں پہلوؤں پر زور دینے کو کہتا ہوں، یعنی فن پر، زندگی پر"

اسی طرح وہ بعض دیگر مروجہ خیالات کو پیش کرتے ہیں :

"آرٹ تنقید حیات ہے، مگر اپنے طور طریقے سے

میں آرٹ کی افادیت کو بھی تسلیم کرتا ہوں، مگر آرٹ کی افادیت کی سبیل الگ ہے"۔

"عالمی ادب اور اردو ادب میں ترقی پسند رجحانات" میں لکھتے ہیں :

"ہمارے یہاں انحطاط کا بھی اثر ہے، گریز بھی ہے، اور رجعت پسندی بھی، ایسی فضا میں صرف اسی ادب کو ترقی پسند کہہ سکتے ہیں، جو زندگی کے حقایق سے بحث کرے، اور خیز زندگی کی رہبری کرے، ترقی پسندی کے معنی اندھی حقیقت نگاری نہیں، ترقی پسندی میں مثالیت اور تخیل کی بھی سخت ضرورت ہے، ادب کو ناقد و مفسر حیات ہونا چاہیے"۔

عہ ا کسوٹی صـ ۱۵۸

نظیر صدیقی نے بھی بعض ادبی مسایل اور ادبی شخصیات پر مضامین لکھے ہیں، وہ ادبی مسایل پر لکھتے ہوئے معروضی انداز نظر سے کام لیتے ہیں، اور قدیم و جدید شعراء پر لکھتے ہوئے ذہنی تعصبات سے بالاتر ہو کر ان کے حسن و قبیح پر روشنی ڈالتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے وہ وسعت مطالعہ کے ساتھ ساتھ سلیم الطبعی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ وہ شاعری میں عصری مسایل و واقعات کے ساتھ ساتھ ازلی مسایل کی بازآفرینی پر بھی زور دیتے ہیں، یگانہ کے متعلق لکھتے ہیں:

"اُن کی شاعری صرف ذاتی اور ہنگامی حالات و حوادث کی صرف ردِ عمل کی حیثیت نہیں رکھتی، بلکہ زندگی کے ازلی اور آفاقی مسایل کے متعلق اُن کے غور و فکر کو بھی پیش کرتی ہے" ۱؎

لیکن اُن کے انداز نقد کی کوتاہی اُن کے بعض بنیادی ادبی مسایل کے بارے میں اُن کی یک طرفہ رائے سے ظاہر ہوتی ہے، مثلاً وہ یگانہ کے ذہنی تضادات کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"ایک ایسا شاعر جو تشکیک، الحاد اور لاادریت تینوں کا شکار رہا ہو اس کا فلسفۂ جبر کے معاملے میں خدا کے وجود کو تسلیم کر لینا فکری تضاد کا کھلا ہوا ثبوت ہے، اور یہ تضاد اس وقت اور بھی حیرت انگیز بن جاتا ہے، جب یگانہ کی شاعری عزم و عمل اور جد و جہد کا درس دینے کے باوجود انسان کی وہ تصویر پیش کرتی ہے، جس میں وہ مجبور محض نظر آتا ہے، یہ صورت حال اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ یگانہ اپنے ذہنی تضادات کو حل نہ کر سکے۔"

حیرت ہے کہ نظیر صدیقی بھی وسعت فکر و نظر کے باوجود، ترقی پسندوں کی طرح یگانہ کے تضادات کے شکوہ سنج نظر آتے ہیں، حالانکہ یگانہ کے بیان کردہ تضادات اُن کے ذہن کے تحرک اور پیچیدگی کے شاہد ہیں، نظیر صدیقی اس حقیقت کو نظر انداز کرتے ہیں کہ شاعر سے ایک مربوط اور استدلالی

۱؎ تاثرات و تعصبات ص ۲۳

۲؎ " ص ۲۱

طرز فکر کی توقع کرنا اس کے ذہن کی فعالیت کو محدود و مشروط کرنے کے مترادف ہے' وہ فیض کی شعری خصوصیات کو گناتے ہوئے اُن کے دورِ اوّل کی رومانی شاعری کی بے حد تعریف کرتے ہیں' لکھتے ہیں' "فیض کی یہ نظمیں اُن کی رومانی شاعری کی بہترین ترجمان ہیں" اور پھر رومانیت کے تصور کی یوں توضیح کرتے ہیں' "اُن میں جو رنگینی اور رعنائی یا شگفتگی اور شادابی ہے' وہ کسی حد تک اختر شیرانی کی یاد دلاتی ہے' محض اِسی بنا پر فیض کو رومانی قرار دینا درست نہیں' اِس لئے کہ اگر اسکو رومانیت کا معیار قرار دیا جائے' تو اردو کے تقریباً تمام شعرا رومانیت کے دائرے میں آجائیں گے' بہر کیف' اس نوع کی فروگذاشتوں سے قطع نظر' نظیر صدیقی نے علم تنقید سے اکتساب فیض کر کے بعض اچھے اور تسلی بخش مطالعے پیش کئے ہیں' اور اپنے قوی اور سلجھے ہوئے ذہن کا ثبوت دیا ہے'۔

مکتبی تنقید کے ذیل میں وہ نقاد بھی آتے ہیں' جو نقادوں کے بجائے ادبی مورخوں کا کام انجام دیتے ہیں' اُن میں رام بابو سکسینہ' سید اعجاز حسین' علی جوّاد زیدی' مسیح الزماں' تداچند رستوگی' ظ۔ انصاری' اور یوسف سرمست وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں' اِن میں اکثر و بیشتر نے اردو ادب کی بعض شخصیات اور تحریکات پر محققانہ نظر ڈال کر تلاش و جستجو سے کئی اہم واقعات کو منظرِ عام پر لایا ہے' اور تحقیقی نقطۂ نظر سے بلاشبہ اہم کام انجام دیا ہے' بعض حضرات نے نظریاتی رشتوں سے انقطاع کر کے' تاریخی تنقید کے کچھ نمونے پیش کئے ہیں' ان میں خواجہ احمد فاروقی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں' وہ ادیبوں کا جائزہ "تہذیبی اور تاریخی[1] بنیادوں پر لیتے ہیں' اور تنقید کو ایک "سماجی عمل" قرار دیتے ہیں' اسی نقطۂ نظر سے انہوں نے "میر' حیات اور شاعری" میں میر کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔

تنقید کا مورخانہ اور محققانہ عمل بنیادی طور پر ادیبوں کی سوانحیات اور کارناموں کے بارے میں FACTUAL INFORMATION کی فراہمی کا عمل ہے' ادیبوں کے بارے میں جو معلومات اور اطلاعات موجود ہیں' اُن کی چھان بین کر کے غلط اطلاعات کی تصحیح کا کام بھی اِس کے ذیل

---

[1] میر تقی میر کی سیرت (کلاسیکی ادب) صفحہ ۵۹

میں آجاتا ہے، ظاہر ہے اس نوع کی تنقید غیر شخصی اور سائینی انداز کی ہے، اور ادبی تجربات کو شخصی
طور پر محسوس نہیں کرتی،

یورپ میں ادب کی تاریخ نویسی کی روایت موجود رہی ہے، سینٹس بری اور اولیور ایلٹن
نے ادب کی تاریخ کو متعدد جلدوں میں قلمبند کیا ہے، ایلٹن نے چھ جلدوں میں تاریخ ادب مرتب
کی ہے حالیہ برسوں میں رینے ویلیک نے ادبی مورخ کی حیثیت سے اپنی اہمیت منوالی ہے،
تاہم یہ واقعہ ہے کہ مغربی ادب میں تاریخ نویسی کی اہمیت خاصی گھٹ گئی ہے، جارج واٹسن نے
THE STUDY OF LITERATURE میں لکھا ہے کہ ادبی تاریخ سے اس کا ذہنی منصب چھن
چکا ہے، کرسٹوفر ریکس نے ادبی تاریخ کو کوئی قابل قدر کام قرار دینے سے انکار کیا ہے، نئے
نقادوں مثلاً ایف۔ آر۔ لیوس خاص طور پر اسے بے مصرف قرار دیا ہے، ادبی تاریخ سے سردمہری
اور بے زاری کے اس رویے کے کئی اسباب ہیں، (۱) تاریخ نویسی ایک سائنسی عمل ہے
یہ تنقیدی عمل سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتا، اس لئے قارئین یا طلبہ کے لئے محض عمومی اور معروضی
جائزے ہی فراہم کرتا ہے، اور انہیں انفرادی متون سے دور لے جاتا ہے۔ (۲) تاریخ نویسی ادب
کے ہر شعبے اور ہیئت اور ہر ادیب کی سوانحی، سماجی، تہذیبی، نفسیاتی اور عصری خصوصیات
کا اجتماع کرتی ہے، اور تخصیصی مطالعات کا راستہ مسدود کرتی ہے۔ (۳) ادبی مورخ عہد ماضی کے
ادب کو ماضی۔ سے منسلک کرتا ہے، جب کہ ادب کو زمانی حدود میں قید نہیں کیا جاسکتا،
ماضی کا ادب اسی صورت میں زندہ ادب کہلائے گا جب اسے حال کا ادب تصور کیا جائے
گا، ایلن ٹیٹ نے لکھا ہے۔

"THE LITERATURE OF THE PAST LIVES IN THE LITERATURE OF THE PRESENT AND NOWHERE ELSE."

ان میں سے بیشتر لوگوں نے تاریخ کو افسانہ و افسوں بنایا ہے، ایسا کرتے ہوئے انہوں نے
ادبی چاشنی تو پیدا کی ہے، مگر اپنی غیر جانبداری اور معروضیت کو قائم نہیں کر پائے ہیں اہم بات

یہ ہے کہ ادب کے تحقیقی اور تاریخوں پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے جس ذوقِ لطیف، معروضی نقطۂ نگاہ اور نکتہ رسی کی ضرورت ہے اس کا عام طور پر فقدان نظر آتا ہے، انگریزی میں رینے ولیک نے تنقید کی تاریخ لکھتے ہوئے اِن اوصاف کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے، اردو میں تاہم جمیل جالبی ایک اہم، وسیع المطالعہ نکتہ رس اور صاحب الرائے ادبی مورخ کے طور پر سامنے آتے ہیں، انہوں نے غیر معمولی ریاضت، فہم و ذکاوت اور حقیقت پسندی کے ساتھ اردو ادب کی بسیط تاریخ قلمبند کی ہے، اور ادبی رجحانات و تحریکات کو اُن کے تاریخی، سماجی اور سیاسی پس منظر میں اجاگر کرنے کا اہم محققانہ کام انجام دیا ہے،

مکتبی نقادوں میں یوسف حسین خان بھی شامل ہیں، اُن کی تنقیدی کتابیں اُن کی علمیت کے ساتھ ساتھ اُن کے ذوقِ سلیم اور اکتسابی صلاحیتوں کی آئینہ دار ہیں، "روحِ اقبال" اِس کی ایک مثال ہے، اس کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> "میں نے اقبال کے خیالات کو اپنے مطالعے کی سہولت کے مدِ نظر تین حصوں میں تقسیم کیا ہے، (۱) فن، (۲) تمدن اور (۳) مذہب، ان تینوں شعبوں کے تحت زندگی کے بیشتر مسایل آجاتے ہیں، جنکی نسبت اقبال نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔"[۱]

اقتباس ہذا سے اُن کے طریق نقد کی بخوبی وضاحت ہوتی ہے، یوسف حسین خان کو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کے بجائے ان کے خیالات میں دلچسپی ہے، اسی لئے انہوں نے اقبال کے خیالات کو مرکزِ توجہ بنایا ہے، آگے چل کر لکھتے ہیں:

> "جب تک کہ نقد و نظر کرنے والا اپنی فکر کو شعر کی طرح تخلیقی نہ بنالے وہ اپنے فرض سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔"

صاف ظاہر ہے کہ وہ نقاد کے لئے اپنے تنقیدی اسلوب میں شاعرانہ خوبیوں کے برتاؤ کو

۱۔ روحِ اقبال ص۷

لازمی قرار دیتے ہیں اور اسی بنا پر وہ تنقید کے تخلیقی ہونے پر زور دیتے ہیں یوسف حسین خاں اپنی تنقیدوں میں تخلیقی اور ادبی طرز تنقید کا تاثر پیدا کرنے کے باوجود بنیادی طور پر ادبی تنقید کا حق ادا نہیں کر پاتے وہ صرف شاعر کے خیالات کی نشاندہی کرتے ہیں یہ ضرور ہے کہ وہ اسکی شعری خوبیوں کا بھی ذکر کرتے ہیں اور اکثر مقامات پر ادبی تنقید کے متعلق اپنی قیمتی معلومات کا احساس بھی دلاتے ہیں مثلاً :-

"فنی صداقت کی تخلیق ذہن اور فطرت کی آویزش سے ہوتی ہے"

اعلیٰ درجے کے شاعر اور فن کار کے یہاں اندرونی اور خارجی عنصروں کا امتزاج پیدا ہوتا ہے۔

شاعر اپنے جذبہ و تخیل کی آمیزش سے حسن کے نئے نئے دل فریب پیکر تخلیق کرتا ہے۔

تخلیق کا یہ وصف ہے کہ وہ لامتناہی ہونا چاہتی ہے۔

وہ اپنے فن سے زندگی کے احساس کو اپنے اور دوسروں کے لئے زیادہ شدید، گہرا اور معنی خیز بنا دیتا ہے'

ان کی یہ معلومات اُن کے وسیع مطالعے کا پتہ تو دیتی ہیں لیکن وہ ان سے اپنے لئے گہرے یا مربوط تنقیدی شعور کی پرداخت نہیں کر پاتے' اُن کا تمامتر انداز شعراء کے خیالات و افکار کی وضاحت کرنے تک محدود ہو جاتا ہے' جو ظاہر ہے' تنقیدی نہیں بلکہ ایک مدرسانہ طریقہ ہے' یہ طریقہ بھی اُن کے یہاں خاصا الجھا ہوا ہے' وہ اقبال کی عظمت کا باعث اُن کے تمدنی اور مذہبی خیالات کو قرار دیتے ہیں' جسے وہ انکی "مقصد آفرینی" سے موسوم کرتے ہیں' اور ساتھ ہی اُن کو تخلیقی آرٹسٹ بھی قرار دیتے ہیں' مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے' جب وہ بار بار اپنے خیالات کا اعادہ کرتے ہیں' مثلاً روح اقبال میں ارسطو کے اس خیال کو کہ فن زندگی کی نقل نہیں بلکہ تخلیقی بازیافت ہے' یوسف حسین خاں ۲۱ - ۲۳ صفحات پر اتنی بار دہراتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے :-

حقیقت بینی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ فن عالم فطرت کی ہو بہو نقل ہو جائے' فن میں اندرونی اور خارجی عنصر پہلو بہ پہلو موجود رہنے چاہیں۔

اِس لئے اعلیٰ درجے کے شاعر اور فن کار کے یہاں اندرونی اور خارجی عنصروں کا امتزاج پیدا ہوتا ہے ـــــــ

فن کار یا شاعر کے پیش نظر فطرت کی نقل کبھی نہیں ہوتی، بلکہ اسکی اندرونی حقیقت کی توجیہہ کرنا ـــــــ

اعلیٰ درجے کا مصور چاہے کتنا ہی حقیقت نگار کیوں نہ ہو، فطرت کی نقالی نہیں کرتا، بلکہ اس کے تخیلی پیکر کو ابھارتا ہے، ـــــــ

شاعر خارجی مظاہر سے چاہے وہ فطری ہوں یا انسانی، اکتساب فیض کرتا، اور اپنے اعجاز سے نغمے کی پوشیدہ روح کو نہاں خانۂ دل سے باہر نکالتا ہے۔

فنکار کی زندگی دو دنیاؤں میں بسر ہوتی ہے، ایک اُس کے تخیل کی دنیا، اور ایک خارجی عالم فطرت ـــــــ

اعلیٰ فنکار خارجی عالم کی چمک دار سطح کی نقالی کو اپنے لئے ننگ سمجھتا ہے ـــــــ

فطرت نقل کے لئے نہیں، توجیہہ کے لئے ہے، ـــــــ

توجیہہ صرف آئینے سے نہیں ہو سکتی، کیونکہ وہ مختلف اشیاء کو ہو بہو پیش کر دیتا ہے، جبکہ روح کا پتہ نہیں چلا سکتا، ـــــــ

تخیل کی ہر تخلیق کے عناصر احساس و ادراک سے مستعار لئے جاتے ہیں، لیکن ایک مبہم اندرونی قوت محرکہ اِن عناصر کو ملا کر ایک خاص شکل عطا کر دیتی ہے جو خارجی حقیقت کی ہو بہو نقل نہیں ہوتی ـــــــ

خارجی حقیقت کی توجیہہ میں بھی تخیل کا یہ عمل جاری رہتا ہے، ـــــــ

تکرار کا یہ عالم صرف مذکورہ صفحات پر نہیں، بلکہ اِسی خیال کی تکرار بیسیوں اور مقامات پر بھی ملتی ہے، اور تعجب یہ بھی ہے کہ ایک جگہ پر بھی موصوف نے فن کی بازآفرینی کے نکتے کی وضاحت نہیں کی ہے، ظاہر ہے کہ انہوں نے ادب و شعر کے بارے میں جو معلومات

جمع کی ہیں۔ اُن کا اطلاق وہ اوپری طور پر شاعر پر کرتے ہیں، یہ طریق نقد ادب شناسی کے ضمن میں کسی بنیادی مسئلہ کو حل نہیں کرتا، یوسف حسین خان نے تنقید کو تخلیقی قرار دیتے ہوئے دراصل اِسے تاثراتی بنانے کی کوشش کی ہے،

"وہ (شاعر) مردہ فطرت میں اپنے اندرونی جذبہ وکیف سے جان ڈال دیتا ہے، اُسکی بے تاب نظر خوابیدہ فطرت کے رخِ روشن پر گدگدی کرتی اور اِسے اسکی ابدی نیند سے بیدار کرتی ہے،"[1]

بزرگ نسل سے تعلق رکھنے والے متذکرہ بالا نقادوں کے مقابلے میں نئی نسل سے تعلق رکھنے والے بعض نقاد جن میں سلیم اختر شامل ہیں، پر گوئی، تکرار اور غیر ضروری تفصیلات سے اجتناب کرتے ہیں، وہ اپنے علم تنقید کو معروضی اور متوازن انداز میں پیش کرتے ہیں، سلیم اختر تنقیدی دبستان کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں :

"نوٹس بنائے اور کام چل نکلا اور اتنا چلا کہ نوٹس کتابی صورت میں چھپوانے کی کوششیں شروع ہوئیں، چنانچہ اِسی نقطۂ نظر سے اُن کا نوٹس پن ختم کر کے باقاعدہ مقالات کی صورت میں از سرِ نو قلمبند کیا۔"[2]

سلیم اختر تنقید کے مختلف دبستانوں سے بیک وقت استفادے کے قائل ہیں اور اس عمل کو مفید قرار دیتے ہیں، لکھتے ہیں "وہ نقاد بالغ نظر سمجھا جائے گا جو کسی دبستان سے وابستگی کے باوجود بھی دیگر دبستانوں کی اعلیٰ خصوصیات سے اپنی تنقید کو جلا دینے کی صلاحیت رکھتا ہو"

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید کا ذہن سلجھا ہوا ہے، لیکن وہ مروجہ نظریاتِ نقد ہی پر اکتفا کرتے ہیں، "ن م راشد، ایک مطالعہ" میں راشد کے دور کے پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے اُن کی شاعری کے جائزے کے لئے پس منظر کی اہمیت پر یوں زور دیتے ہیں :

"راشد کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے بہر کیف اس پس منظر کو ملحوظ رکھنا چاہیئے۔"

---

[1] روحِ اقبال ص ۲۲ [2] تنقیدی دبستان ص ۷

اور پھر وہ راشد کے دور کو افراتفری، بے چینی، کشمکش اور اضطراب کے دور سے موسوم کرتے ہیں، اور لکھتے ہیں۔ "چنانچہ راشد کے یہاں جہاں کہیں یہ چیزیں ملتی ہیں، وہاں وہ اپنے ماحول کی عکاسی بھی کرتے ہیں" گویا راشد کی اہمیت کا باعث اس بات کو گردانا گیا ہے کہ انہوں نے "اپنے ماحول کی عکاسی کی ہے" اور یہ بات بہت وثوق سے کہی گئی ہے، جیسے شاعر کے لئے ماحول کی عکاسی ہی سب کچھ ہے، ان کے بیان سے یہ تاثر بھی ابھرتا ہے، کہ شاعر کے ہاتھوں ماحول کی عکاسی فوٹوگرافی کے مماثل ہے، حالانکہ دونوں میں جو بُعد ہے وہ ظاہر ہے، یہ درست ہے کہ شاعر کے لئے ماحول یا بقول تین MILIEU ایک اہم اور بنیادی محرک ہو سکتا ہے، مگر اسکی حیثیت ایک محرک ہی کی رہے گی، شاعر اس محرک سے اپنی داخلی شخصیت کے ردعمل کی تخلیقی بازیافت کر سکتا ہے، اور تکمیل یافتہ تخلیق ماحول سے اگنے کے باوجود آسمانوں کو چھوتی ہے۔

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید اپنی تنقید میں توازن پیدا کرنے کے لئے راشد کی خامیوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں، "راشد کی خامی اگر ہے تو یہ کہ انہوں نے کسی مصلح کا کردار ادا نہیں کیا، اُن کے ہاں حالات کی اصلاح کے لئے کوئی منصوبہ ہے نہ فارمولا، انکے یہاں کوئی فلسفہ بھی نہیں پایا جاتا اور نہ خود کو انہوں نے کسی مکتب خیال سے وابستہ کیا ہے، وہ نہ تو اقبال بن سکے اور نہ اپنے عہد کی کسی قومی تحریک سے جذباتی طور پر وابستہ رہے کہ ان میں خود اعتمادی پیدا ہوتی۔"[۱]

گویا راشد کی خامی یہ ٹھہری کہ انہوں نے کسی مصلح کا کردار ادا نہیں کیا ہے، اسی پر بس نہیں کیا گیا ہے، کہتے ہیں "اُن کے یہاں حالات کی اصلاح کے لئے نہ کوئی منصوبہ ہے نہ فارمولا، اُن کے یہاں کوئی فلسفہ بھی نہیں پایا جاتا ہے۔" واقعہ یہ ہے کہ موصوف نے راشد کی شاعری میں جس کمی کو اُن کی خامی قرار دیا ہے۔ وہ دراصل اُن کی خوبی ہے، شاعر کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ شاعر ہونے کے علاوہ مصلح، منصوبہ ساز، یا فلسفی کا کام بھی انجام دے، شعرگوئی ایک خود مکتفی اور قائم بالذات عمل ہے، جو اپنے مخصوص دائرہ کار کا تعین کرتا ہے، اور اپنے مخصوص مقصد یعنی جمالیاتی اثر آفرینی

---

[۱] کتاب جولائی ۱۹۷۰ (شمارہ ۸۳)

کا کام کرتا ہے، موصوف نے مضمون کا خاتمہ چند مروجہ، عمومی اور تاثراتی باتوں پر کیا ہے:

"غرض مجموعی طور پر راشد کی شاعری کا جائزہ لیں تو قنوطیت اور فراریت ہی نہیں، عزم والیقان بھی نظر آئے گا، راشد کے ہاں جلال بھی ہے، جمال بھی، دنیائے حسن وعشق میں کھو جانے کا جنون بھی ہے اور میدان کارزار میں مجاہد کا رول ادا کرنے کا حوصلہ بھی"

مکتبی تنقید ہی کے ذیل میں وہ نقاد بھی آتے ہیں جو تنقیع وتنقیص سے دامن بچا کر طبعاً یا مروتاً ایک عمومی تحسینی اور توصیفی انداز کو روا رکھتے ہیں، ایسے نقاد ہر شاعر کے یہاں موضوعی اور لسانی دونوں طرح کی خوبیوں کی تلاش کرتے ہیں اور عقیدت مندی سے ان کا بیان کرتے ہیں، وہ عقیدت مندی کبھی کبھی اپنی حدوں کو پار کر کے غلو اور کزب وافترا بن جاتی ہے، اور تنقید داغدار ہوتی ہے، ملاحظہ کیجئے، شہزاد احمد کا ناصر کاظمی کے تئیں خراج عقیدت کا انداز، وہ اُن کی برتری ثابت کرنے کے لئے غیر متعلق اور غیر ادبی نکات کا بھی گرم جوشی سے ذکر کرتے ہیں، بلکہ عقیدت کے جنوں میں توازن سے دست بردار ہو کر ناصر کاظمی کو میر تقی میر سے عظیم تر شاعر قرار دیتے ہیں، لکھتے ہیں:

"ناصر کی جو صلاحیت اسے میر کی منزل سے آگے لے جاتی ہے، وہ اسکی حب الوطنی اور عوام دوستی ہے جسے زندگی کو آگے لے جانے والی قوتوں کے علم نے جلا بخشی ہے، میر کا غم ایک اقلیتی طبقہ کی، جسے اشراف بھی کہا جاتا ہے، کی زبوں حالی کا ماتم ہے، اور وہ تاریخ کے عمل پر گرفت نہ ہونے کے باعث دردوں میں اور قنوطی ہو گیا ہے، لیکن ناصر کاظمی کا غم محنت کش اکثریتی طبقے کی محرومیوں کا غم ہے، اور اس نے انسانی معاشرے کی ترقی کے اصولوں کا ادراک رکھنے کی بنا پر خود کو غم میں محصور ہونے نہیں دیا، اس لئے کہ اس کی اپروچ میں نہایت سخت قسم کی رجائیت ہے۔"

ناصر کاظمی کو جن دلایل کی بنا پر میر پر فوقیت دینے کی کوشش کی گئی ہے، وہ خود ساختہ اور دور از کار ہیں مثلاً یہ کہنا کہ ناصر کو میر سے جو صلاحیت آگے لے جاتی ہے، "وہ اسکی حب الوطنی اور انسان دوستی ہے۔" حقیقت سے بعید ہے، ناصر کاظمی، میر ہی کی طرح غزل کے شاعر ہیں، اور انہوں نے حب الوطنی یا انسان دوستی جیسے واضح سماجی رویوں کا اظہار کرنے کے بجائے حد درجہ داخلی اور تقلیب پذیر جذبات کی پیکر تراشی کی ہے، یہ بات بھی درست نہیں کہ میر کا غم اقلیتی طبقہ کی زبوں حالی کا غم ہے اور وہ قنوطی ہو گئے ہیں، جس طرح یہ کہنا ہے کہ ناصر کا غم محنت کش اکثریتی طبقے کی محرومیوں کا غم ہے، میر کا غم بسیار شیوگی رکھتا ہے، یہ ضرور ہے کہ اپنے دور کی تباہی کے شعور نے اس کے لیے ایک بڑے محرک کا کام کیا ہے، مگر یہ غم کسی مخصوص طبقے کی زبوں حالی کا غم نہیں رہ جاتا بلکہ انسان کا ایک ازلی غم بن جاتا ہے، جو ایک گہری الیمیہ بصیرت کا زائیدہ ہے، ناصر کاظمی کے غم کو اکثریتی طبقہ کی محرومیوں کا غم کہنا ان کے ساتھ زیادتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ بعض لمحوں میں اُن کا غم بھی عہد، معاشرے یا طبقہ کی سطحوں سے ماورا ہو جاتا ہے، اور انسانی غم بن جاتا ہے، ناصر کے بارے میں ان دور از کار اور غلو آمیز کلمات سے اُن کی تسلی نہیں ہوتی، چنانچہ آگے لکھتے ہیں:

> "میر نے جس عہد میں شاعری کی، اس میں ایک تہذیب فنا ہو رہی تھی، لیکن اس تخریب میں تعمیر کے جو امکانات مضمر تھے، اُن کی رونمائی ابھی نہ ہوئی تھی، اس لئے، میر کی گریہ وزاری زندگی کے سمندر کو متلاطم کرنے سے قاصر رہی، لیکن ناصر نے جس عہد میں غزل کہی اس میں کچھ ہونے والا تھا، اور شاعر کو نہ صرف امکانات کا یقین تھا، بلکہ وہ اُن کے اسباب و علل سے بھی واقف تھا، اس لئے اُس نے ایک سچے فنکار کی طرح زندگی کے چہرے کو نکھارنے اور سنوارنے کی عوامی جدوجہد میں بھرپور حصہ لیا۔" ۱؎

۱؎ کتاب شمارہ ۱۴ ۱۱ ص ۷۹

یہ کہنا کہ میر کی گریہ وزاری زندگی کے سمندر کو متلاطم کرنے سے قاصر رہی، میر ناشناسی پر دلالت کرتا ہے، میر کا غم جس طرح شخصی حدود کو پار کر کے عالم انسانیت کا غم بن جاتا ہے، اسکی مثال غالب کے سوا کہیں اور نہیں ملتی، ناصر کاظمی کے یہاں بھی غم کو آفاقی سطح عطا کرنے کی سعی ملتی ہے، مگر میر اور غالب کے مقابلے میں اُن کی وسعت محدود ہے ناصر کاظمی کے بارے میں یہ کہنا کہ "انہوں نے ایک سچے فنکار کی طرح زندگی کے چہرے کو نکھارنے اور سنوارنے کی عوامی جدوجہد میں بھرپور حصہ لیا ہے۔" غلو آمیز ہے، اور تنقیدی محاکمے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا،

اردو میں اِس نوع کی توصیفی تنقید کی کمی کسی بھی دور میں نہیں رہی ہے، عصر حاضر میں بھی ایسی تنقید کثرت سے لکھی جاتی ہیں، تنقید کے عمل میں گاہے گاہے شخصی تعصبات یا ترجیحات کے دخیل ہونے کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جا سکتا، اس لئے کہ نقاد کا کام سرے سے غیر شخصی یا سائنسی نہیں ہے، اس میں اس کی نفل، مذاق پسند و ناپسند اور رویے کو کسی حد تک دخل رہتا ہے، تاہم تنقیدی عمل کی معروضیت کو قائم رکھ کر نقاد جس قدر غیر جانبداری سے کام لے، اسی قدر وہ قدر سنجی میں توازن اور معقولیت قائم رکھ سکے گا، ہمارے نقاد معروضیت اور غیر جانبداری کو خیر باد کہہ کر شاعر کی تخلیقات کے بجائے اس سے شخصی رشتوں کی نوعیت کے مطابق اسکی اہمیت کا تعین کرتے ہیں، وہ دوست نوازی میں اتنے فیاض واقع ہوئے ہیں کہ اسکی تعریفوں میں زمین و آسمان کے قلابے ملاتے ہیں اور اس کی فروگزاشتوں یا نقائص کی نشاندہی کر کے اسکی ناراضگی مول لینا نہیں چاہتے، یہ فراخدلی نقادوں کی تہی دستی کو اس وقت زیادہ ہی آشکار کرتی ہے۔ جب وہ ماضی کے شعراء پر بھی لکھا ہوئے عقیدت نچھاور کرتے ہیں، رہے معاصرین تو اُن پر لکھتے ہوئے ان کے قلم پر رعشہ طاری ہوتا ہے احتشام حسین جیسے نقاد بھی تنقید کے منصب کو پس پشت ڈال کر اعتراف کرتے ہیں کہ وہ ہمعصروں پر قلم اُٹھا کر اُن کو دکھ پہنچانا نہیں چاہتے:

> "ہمعصروں پر لکھتے ہوئے اکثر جھجک محسوس ہوتی ہے، ممکن ہے میری فطری کمزوری ہو، مجھے آبگینوں کو ٹھیس لگانے میں لطف نہیں آتا، جہاں

تک ہو سکتا ہے اس سے بچتا ہوں، نہیں چاہتا کہ میری وجہ سے کسی کا
دل دکھے" [۱]

یہ تو بڑے لوگوں کا عافیت کوشانہ رویہ ہوا، کمتر درجے کے لوگ کسی ہمعصر پر لکھتے ہوئے حق گوئی سے کام لے کر کیوں خواہ مخواہ اپنے لئے تحفظ ذات کے مسایل پیدا کریں۔

مکتبی نقادوں کو اپنے لئے تنقیدی زبان وضع کرنے میں کوئی کاوش نہیں کرنا پڑتی، وہ بالعموم مروجہ لسانی اور اظہاری اسالیب کو کام میں لاتے ہیں، خاص کر وہ مروجہ تنقیدی اصطلاحوں پر پورا حق سمجھ کر انہیں بے تکلفی سے برتتے ہیں، وہ ان اصطلاحوں مثلاً عصری آگہی، سماجی شعور، حسن و عشق، علوئے تخیل، روایت، جدت، سادگی، زور بیاں، روانی اور فصاحت و بلاغت کو سکۂ رائج الوقت تصور کرتے ہیں، حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ کثرت استعمال سے ان کا ترسیلی کردار ہی مسخ ہو گیا ہے۔

ایسے نقادوں کا طریقۂ نقد کچھ اس قسم کا ہوتا ہے کہ وہ شاعر کی شخصیت، اس کے موضوعات یا فن کی چند بدیہی خصوصیات کو اجاگر کرنے کے لئے اس کے شعری مجموعے یا مجموعوں کی ورق گردانی کرتے ہیں۔ شاعر کے کلام کی عمومی نوعیت کی چند خوبیوں اور ایک آدھ خامی کا بھی ذکر کرتے ہیں، اور اپنے خیالات کی تصدیق کے لئے زیر تبصرہ شاعر کے چند اشعار کو بطور مثال پیش کرتے ہیں، مثال کے طور پر مفتوں کوٹی اپنے مقالے "اردو غزل میں اخلاقی قدریں" میں مروجہ انداز میں فن کو فنکار کے ماحول اور سوسائٹی کا پروردہ قرار دے کر تنقید کے مذکورہ طریقے کی آنکھ بند کر کے پابندی کرتے ہیں:

"فن جتنی لطافتوں، نزاکتوں اور بلندیوں سے بہرہ ور ہوگا، خود فنکار کی بلندئ اخلاق، بلندئ تخیل اور بلندئ کردار کی ضمانت ہوگا، ساتھ ہی اس تہذیب و ثقافت، اخلاق و شرافت، ماحول اور سوسائٹی کی بھی ترجمانی کرے گا، جس نے اسکی شخصیت کی تعمیر اور انفرادیت کی تربیت کی ہے" [۲]

---

[۱] اعتبار نظر ص ۹

اُن کے اندازِ نقد کی عمومیت، سطحیت اور روایت زدگی کا اندازہ مضمون کے آغاز ہی سے ہوتا ہے:

"غزل میں شاعروں نے اپنے آپ کو نیاز آگیں، درد مند حیثیت سے پیش کیا ہے، محبوب کو سراپا ناز و پیکر جمال بنایا ہے، دل میں کہنے کو بہت ہی تمنائیں موجود ہیں، لیکن جب محبوب پوچھتا ہے، تو ان سے کچھ کہا نہیں جاتا ہے

جب کہا اُس نے مدعا کہیئے　　سوچتا رہ گیا کہ کیا کہیئے　(اثر لکھنوی)"

تنقید کا ایسا انداز قمر اعظم ہاشمی کے مقالے "ملا کی شاعری کا ایک پہلو" میں بھی ملتا ہے، وہ مقالے میں ملا کی شاعری کے مختلف پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں مگر تمہید میں فنکار کے لئے ایک مکمل انسان ہونے کو لازمی سمجھتے ہیں:

"ایسا فنکار ہمیشہ رنگ، نسل، مذہب، اور فرقہ کے تعصبات سے بلند ہو کر انسانیت کی فلاح و بہبود کی فکر کرے گا، بشریت کے تقاضوں پر نظر رکھے گا۔ اُن قدروں کا محافظ ہوگا جو سارے ابنائے آدم کیلئے تسکین ونشاط کا باعث ہوتی ہیں، اجتماعی مسئلوں کے اسی احساس کی ترجمانی انہوں نے یوں کی ہے:

اپنا ہی غم فقط ہو تو ممکن ہے جھیل لیں　　ہم اک جہاں کے درد میں تڑپائے جاتے ہیں"

سوال یہ ہے کہ اس قسم کی تنقیدوں کی افادیت کیا ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ ایسی تنقیدیں فایدہ پہنچانے کے بجائے ادب کی زیاں کاری کا باعث بنتی ہیں۔ تو غلط نہ ہوگا، ایسی تنقیدیں نہ صرف تنقید کے اصلی تفاعل کو مسخ کرتی ہیں، بلکہ ادب کی تفہیم و تحسین میں بھی رکاوٹیں پیدا کرتی ہیں، یہاں تک کہ ادب کے بارے میں غلط تصورات کی تشہیر و ترویج سے ناقابل تلافی نقصان پہنچاتی ہیں، اگر ایسے مضامین کو محض طلبہ کے لئے امتحانی نوٹس کی حیثیت دی جائے، تو بھی اُن کی افادیت کا کوئی

ا۔ شاعر (جون ۱۹۶۳ء) ص ۱۶

پہلو سامنے نہیں آتا' فائدہ تو دور رہا' اس صورت میں اُن کے مضر رساں اثرات سے انکار نہیں کیا جاسکتا طلبہ کے لئے مطلوبہ نوٹس کی طبع شدہ صورت میں سہل الحصولی اُن کے لئے نقصان دہ تو ہے ہی' اس لئے کہ اُن کو مطالعہ اور محنت کی صعوبتوں سے بچنے کا آسان نسخہ ہاتھ آجاتا ہے' اور وہ خود اپنی قابلیتوں کو بروئے کار لانے یا بڑھانے سے رہ جاتے ہیں' یہ بات بھی ہے کہ وہ ایسی غلط کار تنقیدوں سے ادب کا صحیح درک اور ذوق حاصل کرنے میں ناکام رہ جاتے ہیں' پس' یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایسی تنقیدوں کی افادیت صفر کے برابر ہے' اس لئے اِن کی روک تھام ضروری ہے'

معاصر تنقید میں ابھی تک کوئی دوسرا کلیم الدین احمد سامنے نہیں آیا ہے جو حق گوئی سے کام لے کر ادب کی اعلیٰ قدروں کو پامالی اور بے وقری سے بچانے کی سعی کرے' یوں بھی کلیم الدین احمد کی آواز کس نے توجہ سے سنی؟ اردو کے نقاد اتنی سخت کھال کے بنے ہیں کہ اُن پر کسی چیز کا اثر ہی نہیں ہوتا۔ وارث علوی نے 'بہر حال' معاصر تنقید کے بعض گمراہ کن اور خطرناک رجحانات کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ بعض ایسے نقادوں کو ہدف ملامت بنایا' جو تنقید کے ساتھ زیادتی کے مرتکب ہورہے ہیں' مگر یہ سوچنا کہ اُن کے چند جارحانہ مضامین سے نام نہاد مکتبی تنقید زمین بوس ہو جائے گی۔ خوش فہمی کے مترادف ہے' اُن کی تنہا آواز خواہ کتنی ہی غلغلہ آفریں کیوں نہ ہو' نقار خانے میں کون سنے گا؟ ضمناً یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ عصری تنقید کے جن خطرات اور انتہا پسندانہ سرگرمیوں سے وہ متردد ہیں' خود بحیثیت نقاد وہ اُن سے کہاں تک احتراز کرتے ہیں؟

یہ بات واضح ہے کہ مکتبی تنقید کی وبا کو عام کرنے میں نقادوں کی سہل انگاری اور قارئین کی ذہنی پس ماندگی نے بھی مدد دی ہے' علاوہ ازیں' اس کے تیزی سے پھیلاؤ کے دو اور اسباب بھی ہیں' ایک آئے دن معمولی رسایل کے منظر عام پر آنے سے نقادوں کو گھٹیا درجے کے مضامین لکھنے کی تحریک ملتی ہے' یہ رسالے عمر طبیعی کو پہنچنے سے پہلے دو تین شماروں کے بعد ہی دم توڑتے ہیں' ان رسایل کو وزن و وقار عطا کرنے کے لئے (جو دراصل اُن کی شکم پری کا ہی بہانہ ہوتا ہے) دو تین تنقیدی مقالوں کو شاملِ اشاعت کرنا مطلوب ہوتا ہے' اس لئے مدیر حضرات ناچار

مقالہ نویس نقادوں کی طرف رجوع کرتے ہیں، نتیجے میں ایسے جرائدی مقالوں کی گنتی میں روز افزوں اضافہ ہوتا ہے، دوسرے، حالیہ برسوں میں مختلف ریاستوں میں اردو اکادمیوں اور دیگر ادبی اداروں نے علاقائی سطحوں پر اردو والوں کی ضرورتوں کو پورا کرنے اور اردو مسودوں پر مالی امداد دینے کی جو سکیمیں منظور کی ہیں، ان سے ایسے تنقیدی مقالوں کی کتابی صورت میں چھپنے کی عملی صورتیں نکل آئی ہیں چنانچہ اب "کاتا اور لے دوڑی" کے مصداق متعدد اساتذہ تدریسی نوعیت کے مقالات کو کتابی صورت میں مرتب کرکے اپنے علاقے کی اکادمی کو مالی امداد کے لئے پیش کرتے ہیں، چونکہ اکادمیوں کے ارباب اختیار کے سامنے اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے لئے کوئی واضح اور منصوبہ بند پروگرام نہیں ہے، اس لئے کم و بیش ہر مسودے کو ماہرین کی سفارش سے قابلِ اشاعت قرار دے کر مالی امداد کی منظوری دی جاتی ہے، اور بزعم خود اردو ادب کی بقا و استحکام کا سامان کیا جاتا ہے، اسی پر بس نہیں، بلکہ ہر سال اردو مطبوعات پر لاکھوں روپے کے انعامات بھی ارزاں کئے جاتے ہیں، یہ انعامات بظاہر اردو زبان کو فروغ دینے اور ادیبوں کی قدر افزائی کے لئے دیئے جاتے ہیں، مگر درپردہ کتاب کی قدر و قیمت کو پس پشت ڈال کر ذاتی تعلقات کو نبھانے پر توجہ دی جاتی ہے، چنانچہ انعام حاصل کرنے کی ترغیب بھی گمنام لوگوں کو راتوں رات صاحب کتاب بناتی ہے۔ گذشتہ برسوں سے ایسی کتابوں کی تعداد میں جو خطرناک اضافہ ہو رہا ہے۔ وہ ہم سب کیلئے ایک لمحۂ فکریہ مہیا کرتا ہے، ۱۹۸۲ء کے لئے ویسٹ بنگال اردو اکاڈمی کی جو کتابیں انعامات کے لئے پیش کی گئیں، وہ یہ ہیں:

(۱) اردو کے ادبی معرکے (ڈاکٹر یعقوب عامر) (۲) علامہ آرزو لکھنوی (ڈاکٹر افضال احمد) (۳) ظرافت اور تنقید (احمد جمال پاشا) (۴) مظفر خیر آبادی (ڈاکٹر خلیل اللہ خان) (۵) مہاراجہ کلیان سنگھ عاشق (ڈاکٹر منصور عالم) (۶) اردو کے ہندی مثنوی نگار (عطا اللہ پالوی) (۷) نقد و سخن (ڈاکٹر طلحہ رضوی برق) (۸) تقابل و تجزیہ (قدیم امتیاز) (۹) صاعقۂ طور (تاج پیامی) (۱۰) جوش ملیح آبادی (ڈاکٹر فضل امام) (۱۱) ڈاکٹر زور، شخصیت اور کارنامے (عطیہ رحمانی) (۱۲) جہات و جستجو (ڈاکٹر مظفر حنفی)

(۱۳) امعان (ڈاکٹر محمد منصور عالم) (۱۴) فکر و نظر (ڈاکٹر خورشید نعمانی ادرلوی) (۱۵) جوش شناسی (سردار احمد علیگ) (۱۶) اصغر گونڈوی۔ حیات اور شاعری (۱۷) بدایوں کے چند ادبا و شعراء (بشیر علی صدیقی) (۱۸) جدید فکر و عصری ادبی رجحانات (اختر حسین) (۱۹) اردو ڈراما نگاری (ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی) (۲۰) قوس حمزہ پوری (ناوک حمزہ پوری) (۲۱) امام بخش صہبائی (ڈاکٹر محمد حامد) (۲۲) کشت فکر (اخلاق حسین عارف) (۲۳) دبستان عظیم آباد (سلطان احمد) (۲۴) عطر آگہی (ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی) (۲۵) اردو میں آزاد نظم اور نظم معریٰ (ڈاکٹر حنیف کیفی) (۲۶) شاد کا عہد اور فن (اسماعیل حسین نقوی) (۲۷) نشان منزل (جگن ناتھ آزاد) (۲۸) خواجہ حیدر علی آتش (ڈاکٹر شعیب راہی) (۲۹) ہندی کے مسلمان شعراء (دلارام رتن) (۳۰) افکار شاہین (شاہین حمزہ) (۳۱) شاعری اور شیوۂ پیغمبری (صفدر) (۳۲) جہان ادب (منزل لوہاٹھری) (۳۳) مشرق کی بازیافت (ابوالکلام قاسمی)

کتابوں کی مندرجہ بالا فہرست کے اندراج سے یہ مطلب نہیں لیا جانا چاہیے کہ میں ان تمام کتابوں کو ادبی یا تنقیدی قدر و قیمت یا افادیت سے عاری سمجھتا ہوں، ان میں حیات و جستجو (مظفر حنفی) اردو ڈراما نگاری (ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی) اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم (حنیف کیفی) نشان منزل (جگن ناتھ آزاد) مشرق کی بازیافت (ابوالکلام قاسمی) جیسی کتابیں معروف نقادوں کی تحریر کردہ ہیں اور ادبی اہمیت رکھتی ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ بقیہ کتابیں خالص ادبی تنقید کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ یہ ممکن ہے کہ درج بالا کتب اُن کے مصنفین کو تحقیق، تاریخ یا سماجیات کے میدانوں کے شہسوار تو ثابت کریں۔ مگر ادبی تنقید میں اُن کی کسی وقیع کارگزاری کی ضمانت فراہم نہیں کر سکتیں، رین سم نے انگریزی پروفیسروں کے بارے میں جو بات لکھی ہے، یعنی وہ "عالم تو ہیں مگر تنقیدی لوگ نہیں ہیں"۔ یہ اردو کے اساتذہ کے بارے میں بھی سو فیصد درست ہو سکتی ہے۔

جہاں تک مارکسی نظریے کے تحت لکھی جانے والی تنقیدات کا تعلق ہے اُن کا حال تو مکتبی تنقید سے بھی گیا گزرا ہے' اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ مارکسی تنقید فی نفسہٖ لغو' یا بے مطلب ہے' موجودہ صدی میں یورپی تنقید میں مارکسی دبستان بھی ادب کے محرکات کی کھوج لگانے اور اس کی سماجی اور تہذیبی مقصدیت کی تفہیم میں اپنی اہمیت منوا چکا ہے' کرسٹوفر کاڈویل' لوکاچ ایڈمنڈ ولسن' ٹرلنگ اور رچرڈ ہوگارٹ جیسے اہم نقاد ادب کی مارکسی تعبیر کرنے میں اپنی غیر معمولی صلاحیتوں کو بروئے کار لا چکے ہیں' ادیب کو سماج کا ایک باشعور اور کار آمد فرد قرار دینا اور اس سے زندگی اور سماج کے حالات و مسایل کی آگہی کو عام کرنے' اور ان مسایل کے حل کے بارے میں ایک رجائی نقطۂ نظر کو پیش کرنے کی توقع کرنا ایک نظریاتی موقف ہے' جس کا اپنا جواز ہو سکتا ہے۔ یہ موقف تخلیقِ ادب کے حوالے سے روس میں ۱۹۱۷ کے انقلاب کے بعد ایک منصوبہ بند طریقے پر اختیار کیا گیا' ۱۹۳۲ میں روس میں "اشتراکی حقیقت پسندی" کی اصطلاح معرضِ استعمال میں آئی' اسکی وضاحت کرتے ہوئے رینے ویلیک نے لکھا ہے:

"THE TERM COVERS THE THEORY WHICH ASKS THE WRITER, ON THE ONE HAND, TO REPRODUCE REALITY ACCURATELY TO BE A REALIST IN THE SENSE OF DEPICTING CONTEMPORARY SOCIETY WITH AN INSIGHT IN ITS STRUCTURE AND, ON THE OTHER HAND, ASKS THE WRITER TO BE A SOCIALIST REALIST, WHICH IN PRACTICE MEANS THAT HE IS NOT TO PRODUCE REALITY OBJECTIVELY BUT MUST USE HIS ART TO SPREAD SOCIALISM" ۱۵

مارکسی تنقید کی شروعات مارکس اور انجلز کے خیالات سے ہوئی' ان کے علاوہ روس میں پلے خانوف PLEKHANOV جس کا انتقال ۱۹۱۸ میں ہوا' مارکسی تنقید کا علمبردار تھا' وہ ادب کی خود مختاریت کا قائل تھا' مگر اس کے سماجی محرکات پر زور دیتا تھا' لیکن ۱۹۳۲ کے بعد ماوکمیت

CONTEMPORARY CRITICISM PAGE 346 ۱۵

ایک ادعائی اور مشترکہ اصول کے طور پر ادب پر منطبق کی گئی' اور اسے سوشلسٹ حقیقت نگاری سے موسوم کیا جانے لگا' اس کے تحت ادیب کے لیے لازم قرار پایا کہ وہ خارجی حقیقت کی سوشلسٹ نظریے کے مطابق عکاسی کرے۔

ہندوستان کے تعلیم یافتہ طبقوں' خاص کر اہلِ قلم کو ۱۹۲۶ء میں پہلی بار کمیونزم اور اسکے اصول واغراض سے واقف ہونے کا موقع ملا' جب کانپور میں' پہلی آل انڈیا کمیونسٹ کانفرنس حسرت موہانی کی صدارت میں منعقد ہوئی۔ ۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام عمل میں لایا گیا' اسکی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منعقد ہوئی' اس میں انجمن کا اعلان نامہ منظور کیا گیا' اس اعلان نامہ میں درج ہے کہ "ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں' اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں"۔[1] اسکی رو سے اردو ادیبوں کو ملک میں بدلتے ہوئے حالات کا شعور پیدا کرنے' اور ماضی کی کابوسی روایات سے نجات پانے پر زور دیا گیا' ظاہر ہے اردو میں ترقی پسندی دانش وری' سماجی آگہی اور انسانی قدروں کے فروغ کی بشارت لے کر آئی' اس تحریک کے زیر اثر ادیبوں میں رومانیت اور ذات پسندی کے تنگ حصاروں سے نکل کر گرد وپیش کی بدلتی ہوئی پیچیدہ ملکی اور طبقاتی زندگی کے گمبھیر مسائل کا سامنا کرنے کی تحریک ملی۔ نتیجتاً اُن کے زاویۂ نگاہ میں غیر معمولی وسعت پیدا ہوئی' انہوں نے لوگوں میں جمہوری' تہذیبی اور انسانی قدروں کی اہمیت کا احساس تیز کیا' شعرا میں فیض' احمد ندیم قاسمی' مخدوم محی الدین' مجاز' جذبی' سردار جعفری اور ظہیر کاشمیری اور افسانہ نگاروں میں کرشن چندر' بیدی' احمد ندیم قاسمی' حیات اللہ انصاری اور عصمت نے سماجی شعور اور انسانی قدروں کو فروغ دینے کی کوشش کی' موجودہ میکانکی تہذیب کی پیش رفت کے نتیجے میں ملکی سطح کے علاوہ عالمی سطح پر بھی زندگی کے انتشار اور انقلاب کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کے رویے کو تقویت ملی۔ مجھے یہ تسلیم کرنے میں تامل نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے بعد جدیدیت کے حاوی رجحان کے تحت نئے

۱؎ ترقی پسند ادب ص ۲۳۰

شعراء کے یہاں آنکھیں وا کرکے، عالمی واقعات و حالات کا مشاہدہ کرنے کے نتیجے میں جس سماجی، تہذیبی اور فکری آشوب کے کربناک شعور کا اظہار ملتا ہے اُس کے لئے اقبال کے بعد ترقی پسندوں نے بہت حد تک راستہ ہموار کیا تھا، انہوں نے بلاشبہ مجموعی طور پر اردو ادب کو نئے خیالات اور نئے اسالیب اظہار سے ہمکنار کیا، لیکن مقام تاسف ہے کہ اردو کے نقادوں نے تنقید کے مارکسی اصولوں اور نظریوں کو اردو ادب پر وسیع النظری اور ذہنی آزادی سے منطبق کرنے میں کوتاہی کی، یعنی انہوں نے مارکسی اصولوں سے ادب کی تفہیم اور اسکی تعین قدر کرنے کا طریقہ وضع کرنے کے بجائے انہیں غیر ادبی مقاصد یعنی تاریخ و سیاست کی تلاش و تحقیق کا آلہ کار بنایا،

تعجب یہ ہے کہ انہوں نے ادب کی بسیار شیوگی کو نظر انداز کرکے صرف اسکی سماجی حیثیت کی نشاندہی کرنے میں ساری توتیں صرف کیں، اور ایسا کرتے ہوئے مارکس اور لینن کے اصلی خیالات اور تصورات سے استفادہ کرنے کے بجائے اُن ذیلی حوالہ جات پر تکیہ کیا جو بعض کم سواد مارکسیوں نے سیاق و سباق سے الگ کرکے مشتہر کئے تھے، مارکس ایک بڑا سماجی مفکر تھا، لیکن اس نے بعض جگہوں پر ادب کی نوعیت اور معنویت کے بارے میں بھی بعض کارآمد باتیں لکھی ہیں، اس نے فن کے جدلیاتی کردار کو تسلیم کرتے ہوئے اسکے جمالیاتی پہلو سے چشم پوشی نہیں کی ہے، لیکن اُس کے جوشیلے مقلدین نے اس کے نظریۂ فن کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز کرکے اسے خشک اور بے رنگ سیاست میں تبدیل کیا، مارکس اور انجلز کے نظریات کے مطالعے سے یہ بات مسلم ہو چکی ہے کہ وہ معاشرے کے تمدنی اظہارات یعنی سیاست، قانون، مذہب، فلسفہ اور فنون لطیفہ کو کسی ملک کی اقتصادی اور طبقاتی قوتوں کے عمل اور ردعمل کی پیداوار قرار دیتے ہوئے بھی فنون لطیفہ کی مخصوص نوعیت کے منکر نہ تھے، مارکسی نظریات کے یہ دونوں بڑے علمبردار خود ذوق جمال سے متصف تھے، اور انہوں نے فن کی قدر سنجی کے لئے سماجی یا سیاسی پیمانوں کے اطلاق کی کبھی سفارش نہیں کی ہے، مارکس اور انجلز نے انسانی سماج کی مختلف شکلوں کو پیداواری نظام سے مربوط کیا، لیکن انہوں نے ادب اور فن کی تشکیل کے لئے سماجی اور اقتصادی حالات

و مظاہر کو لازمی قرار نہیں دیا۔ وہ گوئٹے کے زیر اثر ادب اور شاعری کا جمالیاتی ذوق رکھتے تھے اور ادب کی جمالیاتی اور فنی قدروں کا شعور رکھتے تھے، اڈمنڈ ولسن جو خود بھی مارکسیت سے گہرے طور پر متاثر ہے، ادب پر اسکے کلی انطباق کے نقصانات کا شعور رکھتا ہے، لکھتا ہے،

"MARX AND ENGLES, UNLIKE SOME OF THEIR FOLLOWERS, NEVER ATTEMPTED TO FURNISH SOCIO-ECONOMIC FORMULA BY WHICH THE VALIDITY OF WORKS OF ART MIGHT BE TESTED. THEY HAD GROWN UP IN THE SUNSET OF GOETHE BEFORE THE GREAT AGE OF GERMAN LITERATURE WAS OVER, AND THEY HAD BOTH SET OUT IN THEIR YOUTH TO BE POETS, RESPONDED TO IMAGINATIVE WORK, FIRST OF ALL, ON ITS ARTISTIC MERITS."

اڈمنڈ ولسن نے واضح طور پر لکھا ہے کہ مارکس اور انجلز نے فن کی VALIDITY کو پرکھنے کیلئے کبھی سماجی اور اقتصادی فارمولوں کی سفارش نہیں کی ہے، وہ تخلیقی کارناموں سے اُن کے فنی اوصاف کی بنا پر متاثر ہوئے تھے انجلز نے تو اُس دور کے نووارد ناول نگاروں کو ادبی تخیلات پر سیاسی نظریات کو لادنے سے متنبہ کیا ہے، اُسکی نگارشات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب کو تمام حدبندیوں سے آزاد کر کے اسکی فطری نشوونما کا قائل تھا۔ ۲۶۔ نومبر ۱۸۸۵ء کو فیا کاٹسکائی کو اس کے ناول میں نموپذیر واقعات و کردار کے فطری عمل سے چشم پوشی کر کے اُن کو ارادی طور پر بنے بنائے سانچے میں ڈھالنے کے خطرات سے آگاہ کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"YOU EVIDENTLY FELT THE NEED OF PUBLICALLY TAKING SIDES IN THIS BOOK OF PROCLARMING YOUR OPINIONS TO THE WORLD ...... BUT I BELIEVE THAT THE TENDENCY SHOULD ARISE FROM THE SITIUATION AND THE ACTION THEM-SELVES WITHOUT BEING EXPLICITLY FORMULATED AND THAT THE POET IS NOT UNDER THE OBLI-GATION TO FURNISH THE READER WITH A READYMADE HISTORICAL SOLUTION FOR THE

FUTURE OF THE CONFLICT WHICH HE DESCRIBES"[1]

انجلز نے اقتباس ہذا میں فکشن کی تخلیق کے دو بنیادی اصولوں پر روشنی ڈالی ہے، اول یہ کہ ناول نگار کو اپنے خیالات وعقاید قارئین پر ٹھونسنے سے اجتناب کرنا چاہیئے۔ اگر ناول نگار اپنے خیالات وعقاید کو پیش کرنا چاہتا ہے تو اُسے اُن کو راست بیان کرنے کے بجائے ناول کے واقعہ اور کردار کے توسط سے بالواسطہ پیش کرنا چاہیئے، دوم، لکھنے والے کو اس کشمکش کا کوئی بنا بنایا تاریخی حل پیش کرنا ضروری نہیں، جو خود اپنے حل کی جانب بڑھتی ہو، انجلز کے پیش کردہ ان دونوں اصولوں سے ادب کو معینہ یا طے کردہ خیالات وتصورات کی ترسیل کا وسیلہ قرار دینا یا ادب کی تخلیق کو میکانکیت یا منصوبہ بندی کا پابند کرنا، جیسا کہ نقاد کرتے رہے ہیں، ادب کی تخلیقی حیثیت کو کالعدم کرنے کے مترادف ہے۔ مارکسیت کے اثرات اس عہد کے دیگر ممالک کے ادیبوں اور نقادوں نے بھی قبول کئے، امریکہ میں اڈمنڈ ولسن اور کینتھ برک، انگلستان میں کاڈویل اور ہنگری میں لوکاچ نے مارکسی تنقید کے اصولوں کے تحت ادب کے جائزے پیش کئے، مارکسی تنقید ادب کی صحیح تفہیم کے لئے اُن تاریخی اور سماجی حالات وروایات کی کھوج لگاتی ہے، جس کے تحت ادب پیدا ہوتا ہے، اڈمنڈ ولسن نے لکھا ہے:

> "WHAT MARXISM CAN DO HOWEVER IS THROW A GREAT DEAL OF HIGHT ON THE ORIGINS AND SOCIAL SIGNIFICANCE OF ART."

مارکس اور انجلز کے خیالات کے تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ادب اور تنقید کے مارکسی نظریات کو کتنے توازن، دلایل اور نکتہ سنجی سے پیش کیا گیا، مگر اردو کے مارکسی نقادوں نے اپنے رہنماؤں کے نظریات کو بالائے طاق رکھ کر ایک تو مارکسیت سے اپنی وفاداری جتلانے کے لئے، اور دوسرے، ادب کے تخلیقی تفاعل سے بے توجہی برتتے ہوئے ادب کو واضح سماجی مقصد

---

[1] MARXISM AND LITERATURE

کی تکمیل کا ایک آلہ قرار دیا، انہوں نے ادب کی انفرادی حیثیت سے، جو اسے صدیوں سے ودیعت رہی ہے، انکار کرکے اسے اجتماعی تصورات کا وسیلۂ اظہار بنایا، حقیقت یہ ہے کہ مارکسی نقطۂ نظر سے اگر ادب کی سماجی حیثیت کا تعین ادبی نقطۂ نظر سے کیا جائے تو یہ کوئی غیر متعلقہ اور غیر مفید عمل نہیں ہوگا، مگر خالص فنی اور جمالیاتی معایر کو نظر انداز کرکے محض سماجی مقصدیت کے تحت اسکی قدر سنجی یقیناً ایک غیر متعلقہ عمل ہو کے رہ جاتا ہے، سید احتشام حسین نے ایک سے زاید بار ادب کو اجتماعی مقصدیت کے تابع قرار دیا ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ "اس کا تعین خالص ادبی نقطۂ نظر سے نہیں ہونا چاہیئے" وہ تو یہ اعلان کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے کہ "خالص ادبی نقطۂ نظر کا وجود ہی نہیں ہے" اردو میں مارکسی نظریات کے مقلدین نے شعوری یا غیر شعوری طور پر تنقید میں انتہا پسندی، ادعائیت اور بے راہ روی پیدا کی ہے، جس میں معروف نقادوں مثلاً اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبدالحلیم اور سید احتشام حسین کا بھی حصہ ہے، تعجب تو یہ ہے کہ سید احتشام حسین، جو وسعتِ مطالعہ، متوازن ذہن اور سنجیدہ رویے کے لئے خاصی شہرت رکھتے ہیں اور جنکو نئی نسل کے ترقی پسند نقاد مثلاً قمر رئیس اور سید عقیل سب سے بڑا ترقی پسند نقاد قرار دیتے ہیں، ادب اور مارکسیت میں صحیح توازن قائم نہیں کر پاتے ہیں، یہ بات اُن کے ہمعصروں اور بدقسمتی سے نئی نسل کے نقادوں کی سمجھ میں بھی نہ آسکی، اور وہ اُن کی تعریفوں کے پل باندھتے رہے ہیں، چنانچہ قمر رئیس لکھتے ہیں: "اردو تنقید میں جو وسعت، گہرائی اور فلسفیانہ شعور کی روشنی پیدا ہوئی ہے بلاشبہ اس میں سید احتشام حسین کا حصہ سب سے زیادہ ہے۔"[1] سید عقیل احتشام حسین پر اپنے مقالے کی ابتدا اس طرح کرتے ہیں، "یہ کہنے میں بھلا کسے باک ہوسکتا ہے کہ احتشام حسین بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے اس وقت تک کے اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔"[2] یہاں تک کہ بعض غیر ترقی پسند نقاد مثلاً فاروقی بھی اُن کی ناقدانہ

۱۔ سید احتشام حسین اور عصری تنقیدی مسایل (تنقیدی تناظرات)

۲۔ تنقید اور عصری آگہی ص ۲۶۶

عظمت کے قایل ہیں،

یہ واقعہ ہے کہ ترقی پسندی کے دورِ عروج میں سید احتشام حسین کو تنقید میں ایک رہنمایانہ حیثیت حاصل رہی ہے، اور ترقی پسندوں میں اُن کی ہر بات کو حرفِ آخر کا درجہ حاصل تھا، یہاں تک کہ خود سید احتشام حسین نے بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ اردو تنقید میں "ایک نقطۂ نظر لے کر آئے ہیں" اور بقول اُن کے "وہ نقطۂ نظر عام بھی ہو رہا ہے" ایک لحاظ سے دیکھئے تو اُن کا خیال صداقت سے بعید بھی نہ تھا، اُن کے ہمخیال نقادوں اور خاص طور پر اُن کے متبعین میں یہ نقطۂ نظر واقعتاً عام ہو رہا تھا، یہ نقطۂ نظر کیا تھا؟ یہ تنقید کا ایک عام اور آسان سا طریقہ تھا، جسکی رو سے کسی ادیب پر قلم اٹھاتے ہوئے اسکی تخلیقات کا لسانی یا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے اس کے سوانحی، سماجی اور سیاسی حالات و واقعات کا ایک عمومی جائزہ لے کر اس کے ترقی پسندانہ یا رجعت پسندانہ عقاید کی بحوالۂ اشعار توضیح کی جائے، ترقی پسندوں میں اس طریقۂ نقد کی مقبولیت کو دیکھ کر دوسرے نام نہاد نقاد بھی اس سے فایدہ اٹھا رہے تھے، لیکن اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ احتشام حسین کا رائج کردہ نقطۂ نظر تقدیرِ ادب کے لئے کوئی وقیع یا نتیجہ خیز یا قابلِ تقلید نقطۂ نظر تھا اور یہ سنجیدہ اور صاحب الرائے لوگوں میں پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جا رہا تھا، تاہم احتشام صاحب کو اپنے نظریے کی مقبولیت اور وقعت پر اعتماد ضرور تھا، "تنقیدی جائزے" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"اِن مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کو رہنما بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔"

احتشام حسین کے اِس نوع کے دیگر متعدد دعوؤں سے قطع نظر، اُن کے تنقیدی مضامین کے مطالعے سے یہ تلخ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ انہوں نے تمام عمر ایک ادبی نقاد کے فرائض انجام دینے کے بجائے مارکسیت کے ایک جوشیلے اور مخلص مبلّغ اور مفسّر کا رول ادا کیا ہے، جو ظاہر ہے ادبی نقاد کے بجائے ایک سیاست دان کا رول ہے، اس کے باوجود ان کی تنقیدی حیثیت کی غلو آمیز تعریفیں کرنا اردو تنقید کی تہی مایگی اور افلاس کو ظاہر کرتا ہے، حیرت ہے کہ آج بھی بعض حلقوں میں احتشام حسین کو ادبی تنقیدی روایت سے نہ صرف منسلک کیا

جاتا ہے' بلکہ اِس روایت کے توسیع کاروں میں بھی شمار کیا جاتا ہے' ممتاز حسین لکھتے ہیں" ان کا نظریہ خالص مارکسی ہے" میرے کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ مارکسی نظریے کو قبول لنے یا اِس سے کام لینے کی بنا پر وہ خدانخواستہ کسی غیر ادبی فعل کے مرتکب ہوتے ہیں' اور دائرہ تنقید سے خارج ہوتے ہیں' یہ بات نہیں ہے' سچ تو یہ ہے کہ مارکسی نظریے کو اگر ادبی شعور کے حرکی اور انجذابی عمل سے مربوط کر کے برتا جائے' جیسا کہ کاڈویل' لوکاچ' ایڈمنڈ ولسن' کینتھ برک اور سارتر نے بعض مقامات پر برتا ہے تو اسکی اہمیت اور معنویت سے کس کو انکار ہو سکتا ہے؛

اردو کے مارکسی نقادوں نے جو تنقیدیں لکھی ہیں' وہ نہ تو مارکسیت کے اصولوں اور تصورات سے ان کے کماحقہ' واقفیت کو ظاہر کرتی ہیں اور نہ ہی ادب کے تخلیقی کوائف وعوامل سے اُن کی بھرپور آگہی کی غماز ہیں' سید احتشام حسین کی ہی مثال لیجیے' اُن کی ساری تنقیدوں سے جو باتیں سامنے آتی ہیں وہ وہی ہیں' جو مغربی زبانوں میں مارکسی تحریروں کے ذریعے پہلے ہی عام ہو چکی ہیں' اور جنکا اعادہ اختر حسین رائے پوری' ممتاز حسین' مجنوں گورکھپوری اور ڈاکٹر عبدالعلیم کے یہاں ملتا ہے۔ اِن باتوں کا نچوڑ یہ ہے:۔

۱۔ ادب سماجی اور اقتصادی حالات کی پیداوار ہے'

۲۔ ادیب کو جانب دار ہونا لازمی ہے۔

۳۔ ادب کا افادی کردار ہے'

۴۔ ادیب کو عوامی جدوجہد میں عملی حصہ لینا چاہیئے

۵۔ ادب انفرادی نہیں بلکہ ایک اجتماعی عمل ہے۔

سید احتشام حسین کی جملہ تحریروں میں کم و بیش متذکرہ باتوں ہی کی تکرار ملتی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ پہلے سے بنے ہوئے تنقیدی فریم میں ہر قسم کے ادب کو فٹ کرتے ہیں' جو ادب اِس فریم میں فٹ ہو جاتا ہے' وہ قابل قبول اور رفیع ٹھہرتا ہے' اور جو اس میں سما نہیں سکتا' وہ رجعت پسند قرار پاکر مردود ہو جاتا ہے' اس طرح سے ایک جانبدارانہ اور میکانکی تنقیدی عمل کی

پابندی کی جاتی ہے، احتشام حسین ادب کے لسانی نظام میں مملول و مضمر ادبی تجربوں کی روح کو مس کرنے کے بجائے ادیب کی حقیقی زندگی کے معلوماتی بیان ہی میں دلچسپی رکھتے ہیں،

"ترقی پسندی ایک تاریخی حقیقت ہے، اسے معاشی یا معاشرتی تبدیلیوں کی روشنی ہی میں سمجھا جاسکتا ہے، ان تغیرات کے باہر اس کا صرف ایک مابعد الطبیعاتی مفہوم رہ جائے گا اور یہ مفہوم تغیرات کو سمجھنے میں مدد نہیں دیتا، ویسے تو ہر ملک اور ہر زمانے میں ادب اس عہد کے رجحانات کا شعوری طور پر پتہ دیتا ہے اس کے تجزیہ میں معاشی یا معاشرتی حالات کا اثر ضرور دکھائی دے گا، لیکن اردو ادب میں غدر سے پہلے ترقی پسندی کی واضح روایتیں نہیں ملتیں، زبان کی عہد بہ عہد ترقی کو چھوڑ کر اردو ادب میں نصف انیسویں صدی تک ایک طرح کی یکسانیت ملتی ہے۔"[1]

"ادب کو انفرادی نہیں، اجتماعی خواہشات اور صحت بخش تصورات کا آئینہ ہونا چاہیئے"[2]

"ادیب اور شاعر اگر اپنے شعور کو کام میں لاتا ہے، تو اسے بے مہار نہیں چھوڑا جاسکتا کہ اس کا جو جی چاہے کہے، اور اگر اسے کسی مقصد کا پابند بنایا جائے تو ظاہر ہے کہ اس مقصد کو اجتماعی ہونا چاہیئے، اور اس کا تعین خالص ادبی نقطۂ نظر سے نہیں ہونا چاہیئے، حقیقت یہ ہے کہ خالص ادبی نقطۂ نظر کا وجود ہی نہیں ہے۔"[3]

"تخلیقی عمل کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے، محنت کش طبقہ اپنی محنت کا پھل کھائے، اور آزادی کی جدوجہد میں اس سے مدد ملے، شاعری کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی یہی ہو سکتی ہے کہ وہ کہاں تک آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد کو آگے بڑھائے۔"[4]

۱۔ اردو ادب میں ترقی پسندی کی روایت (تنقیدی جائزے) صہ ۲۱ ۲۔ ادب اور اخلاق (تنقیدی جائزے) صہ ۵۰

۳۔ ادب اور اخلاق (تنقیدی جائزے) صہ ۵۴ ۴۔ تنقید اور عملی تنقید صہ ۲۷۲

"جب ہم موجودہ دور کے عالمی ادب پر نگاہ ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ عوام دوست ادیب اپنی جانبداری کا اعلان کرتے ہیں اور جو کچھ لکھتے ہیں۔ شعوری طور پر عوام کے مفاد کے لئے لکھتے ہیں۔"[1]

سید احتشام حسین کی کتابوں سے لئے گئے مندرجہ بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب کو ایک منفرد اور قائم بالذات شعبہ تسلیم نہیں کرتے، وہ قطعی طور پر اس بات کے حق میں نہیں ہیں کہ ادب کی تعینِ قدر کے لئے کسی دوسرے شعبۂ فکر کے اصولوں کے بجائے ان ادبی اصولوں، جو اس کے تنقیدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں، سے کام لیا جائے، مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ دیگر شعبہ ہائے فکر مثلاً سماجیات، تاریخ، نفسیات اور بشریات وغیرہ بھی ادب کے بعض گوشوں کی توضیح کے لئے کار آمد ثابت ہو سکتے ہیں، چنانچہ میر یا غالب کے شعورِ غم یا ڈکنز کے ناولوں میں انسانی دکھ، یا ایلیٹ کی نظم ویرانہ میں قدروں کا دیوالیہ پن، میراجی کی جنس نگاری یا ناصر کاظمی کے احساسِ زیاں کی بنیادوں کو سمجھنے کے لئے اگر متعلقہ تاریخی، سماجی اور نفسیاتی حالات کا تجزیہ کیا جائے تو مفید مطلب نتائج کی توقع بیجا نہیں، لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ان ادیبوں اور شاعروں نے دانستہ طور پر کسی منصوبہ بندی کے تحت اپنے تاریخی، سماجی یا نفسیاتی حالات کی ترجمانی کی ہے، درست نہیں، تنقید کا یہ کام ہو سکتا ہے کہ وہ مخصوص تخلیقات کے سماجی پس منظر کی اطلاعات کی کھوج لگائے، اس لئے نہیں کہ وہ فنکار کے فن کی اساس ہے، بلکہ اس لئے کہ اغلب ہے یہ تخلیق فن کے ایک محرک کا کام کرتی ہوں، پس اس نوع کا سماجی یا تاریخی مطالعہ فن کے کسی گوشے پر روشنی ڈال تو سکتا ہے، مگر اسکی تعینِ قدر نہیں کر سکتا، اس لئے خالص ادبی تنقید سے ایسے مطالعات کا رشتہ ذیلی ہو کر رہ جاتا ہے، ڈبلیو ڈی سیٹیز نے اسی بنا پر ایسے مطالعے کو "تنقید کی خادمہ"[2] کہا ہے اور واقعتاً یہ زیادہ سے زیادہ "تنقید کی خادمہ"

---

[1] ذوق ادب اور شعور ص ۱۶

[2] CRITICAL APPROCHES TO LITERATURE ص ۲۹۴

کا ہی فریضہ انجام دے سکتا ہے، لیکن ان میں سے کسی شعبۂ فکر کو ادبی تنقید کا نعم البدل قرار دینا درست نہیں، یہ ادبی تنقید ہی ہے، جو ادب کی لسانی ساخت میں مخفی تجربے تک رسائی حاصل کرنے میں اور پھر اسکی تعیُّن قدر میں معاون ہو سکتی ہے، دیگر شعبے زیادہ سے زیادہ بعض ضمنی نکات کی تشریح کا کام کر سکتے ہیں۔ سید احتشام حسین اپنی تحریروں میں ادبی تنقید سے بہت کم رشتہ قائم کرتے ہیں، وہ تمام عمر جانے پہچانے مارکسی اصولوں اور خیالات ہی کو غیر معمولی اہمیت دے کر نظریاتی تنقید کے نام پر تجریدی اور عمومی انداز میں دہراتے رہے، جہاں جہاں انہوں نے قدیم و جدید ادبی رجحانات یا شخصیات پر قلم اٹھایا ہے، وہاں وہ اُن ہی طے شدہ اصولوں سے کام لیتے رہے، اس طریق نقد نے ادبی قدروں میں انتشار پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ خود نقاد کو بھی الجھن میں ڈال دیا ہے، اس لئے کہ یہ تنقید کا مصنوعی اور میکانکی عمل ہے جسکی بے ثمری اور عدم معنویت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، نقاد موصوف کے نزدیک جس شاعر کے یہاں مسلمہ ترقی پسندی کے کچھ عناصر نظر آئیں، وہ بلا چون و چرا فنکارانہ حیثیت کا حامل ٹھہرے گا، برعکس اسکے جس شاعر کے یہاں بعض ایسے رجحانات ملیں گے، جو نقاد کی نظریاتی وفاداریوں سے متحارب ہوں، وہ ہدف ملامت ٹھہرتا ہے، دلچسپ امر یہ ہے کہ اگر ایک شاعر کے یہاں بیک وقت ترقی پسندی اور غیر ترقی پسندی کے عناصر کار فرما ہوں، تو اسکی فنکارانہ حیثیت مشکوک قرار پاتی ہے، اُسے بلا تامل "تضاد" کا شکار قرار دیا جاتا ہے، اس حقیقت کی پرواہ کئے بغیر کہ ایک بڑے شاعر کے یہاں متخالف نظریات و افکار کی موجودگی اس کے ذہن و فکر کی گہری پیچیدگی پر دلالت کرتی ہے، کیونکہ شاعر کا ذہن سیدھا سادھا اور یک سطحی نہیں، بلکہ خاصا پیچیدہ اور تہہ دار ہوتا ہے، سید احتشام حسین اسی حقیقت سے صرف نظر کر کے کئی اہم شعراء مثلاً نظیر اکبر آبادی اور اکبر الہ آبادی کے یہاں تضاد کی نشاندہی کرتے ہیں،

"یہی ایک عجیب طرح کا تضاد سامنے آتا ہے، اکبر روزمرہ زندگی کا ... مشاہدہ کرتے ہوئے ایک حقیقت پسند نظر آتے ہیں، یہاں تک کہ

وہ اردو شعراء کے بہت سے مفروضات کا مذاق اڑاتے ہیں، لیکن جب زندگی کو مجموعی طور پر دیکھنے اس کو ترقی کی راہ پر لگانے کا سوال آتا ہے تو وہ عام طور پر تصور پرست رہ جاتے ہیں"[1]

"نظیر کے یہاں ایک طرح کا تخیلی تضاد نظر آنے لگتا ہے، جسے انکی طویل زندگی کے مختلف ادوار اور تحلیل نفسی کی مدد سے حل تو کیا جاسکتا ہے، لیکن بظاہر کوئی بات آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی' ایک طرف تو نظیر نے دنیا سے لذت اندوز ہونے پر زور دیا ہے، عیش و مسرت پر اکسا کر اس دنیا کو رنگیں بنانے کی دعوت دی ہے، زندگی کے لطف اور جوانی کی سرمستیوں کی طرف اشارہ کرکے رنگ رلیوں میں حصہ لینے کی جانب مائل کیا ہے، اور دوسری طرف موت، خلا، نیکی اور بدی، فنا اور عقبیٰ سے ڈرا کر عیش و مسرت کی تخیلی دنیا بھی ہم سے چھین لی ہے"[2]

محولا بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ سید احتشام حسین، اکبر الہ آبادی اور نظیر اکبر آبادی کے یہاں تضاد کا ذکر کرکے ان کی کسی فکری کوتاہی یا کمی کو ثابت نہیں کرسکے ہیں، اس لئے ان کے دعوے، دلیل سے عاری ہونے کی بنا پر یا دلیل کی کمزوری کی وجہ سے قاری کو متاثر نہیں کرسکتے' ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود، جیسا کہ خط کشیدہ فقروں سے ظاہر ہوتا ہے، تضاد بیانی روا رکھتے ہیں، اکبر کے تضاد کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(۱) اکبر روزمرہ کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہوئے ایک حقیقت پسند نظر آتے ہیں'

(۲) لیکن جب زندگی کو مجموعی طور پر دیکھتے اور اسکو ترقی کی راہ پر لگانے کا سوال آتا ہے تو وہ

---

[1] اکبر کا ذہن (تنقید اور عملی تنقید) ۱۸۴

[2] نظیر اکبر آبادی اور عوام (تنقیدی جائزے) صفحہ ۱۸۴

عام طور پر محض تصور پرست رہ جاتے ہیں‘

احتشام حسین کے نزدیک اکبر الہ آبادی زندگی کو مجموعی طور پر دیکھتے ہوئے تصور پرست نظر آتے ہیں۔ وہ ان کو "تصور پرست" اس لئے بھی نظر آتے ہیں، کیونکہ وہ فن کی حقیقت پسندی اور مقصدیت سے بھی آگے کی کسی چیز کا مطالبہ کرتے ہیں۔ یعنی زندگی کو ترقی کی راہ پر لگانا، ظاہر ہے فنکار سے یہ تقاضا ایک خاص نظریے کو عملی جامہ پہنانے کے مترادف ہے ایک بات اور بھی ہے وہ یہ کہ نقاد موصوف کی اکبر الہ آبادی کی تصور پرستی سے بیزاری کی وجہ ناقابل فہم ہے، جبکہ شعری رویے بنیادی طور پر تصور پرستی ہی کے مماثل ہوتے ہیں اور پھر دلچسپ امر یہ ہے کہ وہ اکبر سے جس تصور پرستی کی بنا پر خفا ہیں، اُس کا مطالبہ وہ ان سے زندگی کو ترقی کی راہ پر لگانے کی بات کہہ کر کرتے ہیں، یہ تضاد نہیں تو اور کیا ہے، کیونکہ وہ زندگی کو ترقی کی راہ پر عملی طور پر نہیں، بلکہ خیالی طور پر ہی لگا سکتے ہیں‘

نظیر اکبر آبادی کے "تخیلی تضاد" کا ذکر کرتے ہوئے سید احتشام حسین نے استدلالیت اور وسعت نظر سے کام نہیں لیا ہے، لکھتے ہیں "ایک طرف تو نظیر نے دنیا سے لطف اندوز ہونے پر زور دیا ہے ... اور دوسری طرف موت، خدا، نیکی اور بدی، فنا اور عقبیٰ سے ڈرا کر عیش و مسرت کی تخیلی لذت بھی ہم سے چھین لی ہے" اس کا مطلب یہ ہے کہ نظیر کا ذہن دو سطحوں یعنی سماجی اور مابعدالطبیعاتی سطحوں پر متحرک ہے، موت، خدا، نیکی اور بدی، فنا اور عقبیٰ کے مسایل پر لکھ کر انہوں نے اپنے گہرے فکری رویے کا اظہار کیا ہے، خواہ اس سے دنیوی عیش و مسرت کا سماجی رویہ پس پشت ہی کیوں نہ ہو جائے، کیونکہ اس طرح سے ان کا تخیلی تضاد ان کی شعری کائنات کی توسیع کا ضامن بن جاتا ہے، پس نظیر کا تضاد اُن کی کمزوری نہیں، بلکہ قوت ہے، یہ اُن کے شعری رویے کی فعالیت اور ہمہ گیری کا آئینہ دار ہے، شیکسپیئر کے ڈرامے اس نوع کے تضادات سے معمور ہیں‘

مجموعی طور پر سید احتشام حسین کی تحریروں میں یکسانیت اور تکرار کا وہ عالم ہے کہ انکے تنقیدی

شعور کی کارکردگی نظروں سے اوجھل ہوجاتی ہے، کلیم الدین احمد نے ان کے یہاں تکرار کا بار بار شکوہ کیا ہے، لکھتے ہیں :

"ایک دوسری کمزوری کا احساس بھی بار بار ہوتا ہے، اور وہ تکرار ہے، ایک قسم کی باتیں، ایک قسم کے لفظوں میں اتنی بار ملتی ہیں کہ طبیعت منغض ہوتی ہے۔" ؎۱

اس نوع کی تنفر انگیز تکرار دوسرے مارکسی نقادوں مثلاً اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری ممتاز حسین، عبدالعلیم اور اختر انصاری کے یہاں بھی ملتی ہے، ذیل میں احتشام حسین کے دو مضامین کے اقتباسات درج کئے جاتے ہیں، ان میں اشتراکیت کا جو برملا پروپیگنڈہ ملتا ہے، اسکی مماثلت اور تکرار ظاہر ہے :

"تخلیقی عمل کے سماجی ہونے کی کسوٹی یہ ہے کہ اس سے سماج کو فائدہ پہنچے، محنت کش طبقہ اپنی محنت کا پھل کھائے اور آزادی کی جدوجہد میں اس سے مدد لے، شاعری کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی یہی ہوسکتی ہے کہ وہ کہاں تک آزادی اور اشتراکیت کی جدوجہد آگے بڑھاتی ہے۔" ؎۲

"جب ہم موجودہ دور کے عالمی ادب پر نگاہ ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ عوام دوست ادیب اپنی جانبداری کا اعلان کرتے ہیں، اور جو کچھ لکھتے ہیں شعوری طور پر عوام کے مفاد کے لئے لکھتے ہیں۔" ؎۳

ذیل میں اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، سجاد ظہیر، فیض احمد فیض، مجنوں گورکھپوری اور

؎۱ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۶۴ ؎۲ تنقید اور عملی تنقید ص ۲۷۲
؎۳ ذوق ادب اور شعور ص ۱۴

سردار جعفری کے مضامین سے اقتباسات درج کیے جاتے ہیں، ان میں خیالات کی یکسانیت تو ہے ہی، دلچسپ امر یہ ہے کہ ایسے ہی خیالات کی تکرار ان کے بقیہ مضامین میں بھی ملتی ہے، درج ذیل اقتباسات میں ۱۔ ادب کی مقصدیت ۲۔ اجتماعیت ۳۔ اشتراکیت اور ۴۔ جانبداریت پر زور دیا گیا ہے، یہ وہی خیالات ہیں جنکا اعادہ کرتے ہوئے ترقی پسند نقاد تھکتے بھی نہیں:۔

"اگر ہم ترقی پسند ہیں، اور ہمارا ادب اپنے فرض کا پابند ہے تو ہمیں اس جنگ میں عملی حصہ لینا چاہیئے۔"[۱] (اختر حسین رائے پوری)

"ہمارے نزدیک ادب میں دو خصوصیتیں لازمی طور پر پائی جانی چاہیں، اول تو یہ کہ وہ اپنے دور کی اجتماعی زندگی سے ایک گہرا اور براہ راست تعلق رکھتا ہو، دوم یہ کہ اسکی تخلیق ایک مخصوص اور واضح سماجی مقصد کے تحت عمل میں آئے۔"[۲] (اختر انصاری)

"ہماری انقلابی شاعری کی اکثر خامیاں جبھی دور ہو سکتی ہیں، جب کہ ہمارے انقلابی شعراء اور ادیب باقاعدہ عوام کی روزمرہ جدوجہد میں حصہ لیں۔"[۳] (سجاد ظہیر)

"حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد میں حسب توفیق شرکت زندگی کا تقاضا ہی نہیں، فن کا بھی تقاضا ہے۔"[۴] (فیض احمد فیض)

"ادیب کا تعلق ہمیشہ کسی نہ کسی جماعت سے رہے گا، اور ادیب کو بہر حال کسی نہ کسی حد تک جانبدار رہنا ہے۔"[۵] (مجنوں گورکھپوری)

"ترقی پسند ادب پر پروپگنڈہ کا التزام زیادہ تر ہیئت پرست

۱۔ ادب اور انقلاب ص ۱۱۹ ۲۔ افادی ادب ص ۲۸

۳۔ جدید انقلابی شاعری (نیا ادب) ص ۱۹۳۹

۴۔ دست صبا ص ۹ ۵۔ ادب اور زندگی ص ۱۶۱

حلقوں کی طرف سے ہوتا ہے' اور اس الزام کو تقویت اس سے پہنچتی ہے کہ ترقی پسند ادیب کھلم کھلا یہ کہتے ہیں کہ ادب کے سامنے ایک مقصد ہونا چاہیئے اور ادب جانبدار ہوتا ہے۔[1] (سردار جعفری)

" ہماری تنقید جس بنیادی تصور کے گرد ۳۶ سے گھوم رہی ہے' وہ یہ ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ ہے' یقیناً ادب عکس ہے اس زندگی کا جسے ہم گزار رہے ہیں' لیکن چونکہ ہماری حیثیت خارجی دنیا کے ساتھ صرف ایک مجہول حرف کی نہیں ہے' بلکہ ایک فاعل کی بھی ہے' یعنی دنیا کو بدلنے کی بھی' اس لئے ادب میں ہماری زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی ہوتی ہے' درد و غم اور اس قسم کے دوسرے جذبات کے ساتھ ساتھ ہماری قوت ارادی اور عمل و حرکت دونوں ہی کی تصویر ہوتی ہے' پہلی صورت میں دنیا ہمیں اپنے مطابق ڈھالتی ہے' دوسری صورت میں ہم دنیا کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالتے ہیں۔"[2]

مولا بالا اقتباسات سے یہ بات بخوبی واضح ہوتی ہے کہ ترقی پسند نقادوں کے یہاں ادبی تنقید کے اصولوں کے بجائے لگ بھگ اُن ہی مارکسی نظریات کا اعادہ ملتا ہے' جن کا مندرجہ بالا اقتباسات میں تذکرہ ہوا ہے' ترقی پسندی کے ابتدائی دور میں اختر حسین رائے پوری اور دیگر نقادوں کے یہاں لہجے اور رویے کی جو قطعیت' ادعائیت اور کٹھ ملائیت ملتی ہے' وہی دوسرے نقادوں کے یہاں بھی معمولی سی ترمیم و تبدیلی کے ساتھ' آخر تک قائم رہتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان میں بعض نقاد بالخصوص سجاد ظہیر' مجنوں اور ممتاز حسین بعض مقامات پر اپنے تنقیدی رویوں میں' جس خوشگوار تبدیلی کا احساس دلاتے ہیں' وہ یقیناً مستحسن ہے' یعنی وہ ادب میں سماجی شعور کی نشاندہی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی انفرادیت' تخلیقیت اور لسانی خوبیوں کو

---

[1] ترقی پسند ادب۔ ص ۲۶ [2] تنقید کے چند مسائل (تنقیدی نظریات) ۳۲۲

گی اہمیت دیتے ہیں:

"انفرادیت ادیب کا ایک لازمی عنصر ہے، جو ادب کی نشوونما میں مدد دیتا ہے بغیر اس کے ادب میں تنوع کے بجائے ایک تھکا دینے والی یک رنگی آ جائے گی، جو ادب کی ماہیت اور غایت دونوں کو فنا کر دے گی، ادب سے کچھ عرصہ پہلے روس میں انقلابیوں کی انتہاپسند جماعت ادب میں کسی قسم کی آزادی کی قائل نہ تھی، وہ اپنے ادیبوں کے لئے موضوع اور اسلوب دونوں خود متعین کئے ہوئے تھی، اور جو ادیب مقررہ موضوعات و اسالیب سے الگ ہٹ کر کچھ لکھتا تھا، اُسکو یہ جماعت ادیبوں کے زمرے میں شامل نہیں کرتی تھی، غیر انقلابی اور رجعت پسند کہہ کر اسکو رسوا کرنے کی کوشش کرتی تھی، لیکن اب یہ جماعت راستے پر لگ چلی ہے، اور ادب میں تنوع کے لیے انفرادیت کی ضرورت محسوس کرنے لگی ہے۔" [1] (مجنوں گورکھپوری)

نوں گورکھپوری تو واقعیت اور تخیلیت کے شیر و شکر ہونے کو ادب کا جوہر قرار دیتے ہیں:

"ادب میں علاوہ روح عصر کے ایک اور عنصر ہوتا ہے، جس کا تعلق ماورائے عصر سے ہوتا ہے اور جسکی بدولت وہ ادب ہر زمانے کی چیز بن جاتا ہے، یعنی واقعیت اور تخیلیت کا شیر و شکر ہونا ادب کا اصلی جوہر ہے" [2] (مجنوں گورکھپوری)

سین ادب میں ادراک حقیقت کے ساتھ ساتھ زبان کے "حسن اور حسیاتی روپ" کو بھی اہمیت دیتے ہیں:

"اگر کوئی تصنیف ادراک حقیقت میں ٹھیک ہو، لیکن زبان کے حسن اور حسیاتی روپ سے عاری ہو تو اسے ادبی تخلیق کا درجہ نہیں دیا جا سکتا، چاہے اسکی سماجی افادیت ہو" [3] (ممتاز حسین)

---

۱ ادب اور زندگی ص ۸۸ ۲ ادب اور زندگی ص ۸۹ ۳ ادبی مسایل ص ۱۵۸

مجنوں یا ممتاز حسین کے تنقیدی نظریوں میں یہ تبدیلی یقیناً مارکسی تنقید کو ایک نئی حیثیت اور بار آور حیثیت سے آشنا کرتی۔ اگر وہ عملی تنقیدوں میں بھی اسے باقاعدگی اور تسلسل کے ساتھ روا رکھتے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان کے تنقیدی خیالات کی تبدیلی ان کے تنقیدی شعور کی کسی تبدیلی یا پیش رفت کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتی، بلکہ یہ تبدیلی اس لئے آئی ہے کیونکہ یورپ کے بعض مارکسی نقادوں مثلاً اڈمنڈ ولسن نے اپنی بعد کی تحریروں میں نظریاتی ادعائیت کو چھوڑ کر اپنے موقف کے کٹر پن میں تبدیلی پیدا کی ہے، وہ واضح طور پر کہتا ہے کہ (۱) مارکسی اصولوں کا اطلاق ادب پر غلط روی کا باعث ہو سکتا ہے، اگر ادب کا صحیح شعور نہ ہو (۲) ادبی تخلیق کا مقصد پیغام نہیں، بلکہ اشیا کی پیچیدہ بصیرت ہے، جو واضح نہیں، بلکہ مخفی ہوتی ہے، لکھتا ہے:

> "YET THE MAN WHO TRIES TO APPLY MARXIST PRINCIPLES WITHOUT REAL UNDERSTANDING OF LITERATURE IS LIABLE TO GO HORRIBLY WRONG. FOR ONE THING, IT IS USUALLY TRUE IN WORKS OF THE HIGHEST ORDER THAT THE PURPORT IS NOT A SIMPLE MESSAGE, BUT A COMPLEX VISION OF THINGS, WHICH ITSELF IS NOT EXPLICIT BUT IMPLICIT, AND THE READER WHO DOES NOT GRASP THEM ARTISTICALLY, BUT IS MERELY LOOKING FOR SIMPLE SOCIAL MORALS, IS CERTA[IN] TO BE HOPELESSLY CONFUSED.

اردو کے بعض مارکسی نقادوں کے یہاں رویے کی یہ تبدیلی کسی گہرے ادبی ادراک کو ظاہر نہیں کرتی، اور نہ ہی ادبی شعور کی کسی اندرونی تبدیلی کی مظہر ہے یہ تبدیلی دکھاوے کی ہے، اصلی نہیں، یہ اوپری تبدیلی ہے، بنیادی نہیں، اس تبدیلی کی سطحیت اول تو ان کے عملی تنقید کے عمومی نوعیت کے میکانکی طریق سے ظاہر ہوتی ہے، جس سے وہ فن پارے کو مواد اور ہیئت میں تقسیم کرنے کے غیر فطری عمل پر زور دیتے ہیں، اور ساتھ ہی غیر مناسب طریقے سے ہیئت پر مواد کی برتری کو قائم کرتے ہیں، یہ وہ طریق نقد ہے، جو شروع سے آخر تک ان کے یہاں برقرار رہتا ہے، دوم، جمالیاتی شعور، رومانیت، انفرادیت اور تخلیقیت کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہوئے بھی وہ ادب کی تخلیق میں سماجی قوتوں

کی کارفرمائی اور برتری کا غلو آمیز ذکر کرنے سے باز نہیں آتے'

سید احتشام حسین بھی اپنے تنقیدی رویے میں تبدیلی کا تاثر پیدا کرنے سے اپنی ذہنی کشادگی اور لچک کا احساس دلانے کی کوشش کرتے ہیں' لیکن اس معاملے میں وہ ایک مبہم اور بعض صورتوں میں ناقابل فہم انداز اختیار کرتے ہیں' ایک طرف تو وہ ادب کی تخلیق میں انفرادیت' آزادی اور جمالیات کی خالص ادبی اصطلاحوں کے آزادانہ استعمال کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے محاسن کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں' لیکن دوسری طرف وہ اپنے پسندیدہ نظریاتی خیالات یعنی ادب کے اجتماعی کردار' اسکی جانبداری' جمالیات کے معاشرتی اظہارات اور لسانی خوبیوں کے مقابلے میں موضوع کی وقعت اور برتری پر زور ڈالنے سے نہیں چوکتے' یہی صورت حال مجنوں اور ممتاز حسین کے یہاں بھی ملتی ہے' سجاد ظہیر کے یہاں البتہ معاملہ بہت حد تک مختلف نوعیت کا ہے' وہ مارکسیت سے مکمل وابستگی کے باوجود اپنے نظریۂ تنقید کو یک رخے پن اور ادعائیت کا شکار نہیں ہونے دیتے' اسکی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ خود تخلیقی ذہن رکھتے ہیں' "پگھلا نیلم" اور "لندن کی ایک رات" اس کا ثبوت ہے' یوں تو وہ ادب کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے کم و بیش ان ہی اصولوں کا اعادہ کرتے ہیں' جو مارکسی تنقید سے منسوب ہیں' مثلاً وہ ادب کی مقصدیت کے قایل ہیں' لکھتے ہیں" ایک شاعر کے لئے صرف اس بات کا احساس کافی نہیں کہ قوم خوابیدہ رہے' اسے جاگنا چاہیے' جگانے کا بہترین طریقہ کیا ہے' یہ بھی اسے دیکھنا ہے۔"[1]

اس طرح وہ دوسرے ترقی پسندوں کی ہمنوائی کرتے ہوئے ادب کے لئے ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ "باقاعدہ عوام کی جدوجہد میں حصہ لیں"[2]

تاہم یہ بات طمانیت بخش ہے کہ سجاد ظہیر شاعری کو اس کے ادبی اور جمالیاتی عناصر سے محروم کرنے کے حق میں نہیں ہیں' لکھتے ہیں:

۱؎ اردو کی انقلابی شاعری (نیا ادب) ص ۴۵

۲؎ ایضاً ص ۴۵

"شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے، اگر وہ اپنے تمام سازوسامان،
تمام رنگ و بو اور تمام ترنم و موسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے
گا، اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن ہوگا، اگر وہ ہمارے احساسات
کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے میں قاصر ہوگا، تو اچھے سے اچھے
خیال کا وہی حشر ہوگا جو دانے کا بنجر میں ہوتا ہے۔"

اقتباس ہذا میں سجاد ظہیر نے شاعری کی تین بنیادی خصوصیات یعنی (۱) جذبات (۲) موسیقیت
اور (۳) تاثر خیزی کا ذکر کیا ہے، جیسا کہ خط کشیدہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے، اس سے ان کے
ادبی شعور کی گہرائی اور تحرک کا اندازہ ہوتا ہے، اس کے علاوہ اس دور کی انقلابی شاعری کے
واعظانہ اور خطیبانہ انداز کو مستحسن خیال نہیں کرتے، اور اس سے دامن چھڑانے کا مشورہ دیتے ہیں،
"واعظانہ اور خطیبانہ انداز بھی پرانے طرز کی شاعری کا ترکہ ہے، جس سے ہم اپنا دامن چھڑا لیں، تو اچھا
ہے"۔ سجاد ظہیر کے "انداز" میں اختر حسین رائے پوری کی طرح انتہا پسندانہ انداز نہیں ملتا، وہ سلامت
روی اور اعتدال کے قائل ہیں، وہ کلاسیکی شاعری کی نمایندہ صنف یعنی غزل کی توصیف معقول
طریقے سے کرتے ہیں، اور روایت کے صحت مند شعور کا پتہ دیتے ہیں، "شعر نے تخیل کے جوہر
لطیف کی حیثیت سے جو تابانی اور معنویت، حسن اور دلکشی صنف غزل میں پیدا کی، اور
اسے جو مقبولیت اور ادبی مرکزیت حاصل ہوئی، وہ اس دور میں کسی دوسری صنف سخن
کو نہیں ہوئی" [۱]

اردو میں مارکسی تنقید کے اہم نمایندوں کے طریق نقد پر ایک محاکمانہ نظر ڈالنے سے
یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ مارکسیت کے اصولوں اور نظریات کو اس بصیرت، ایمانداری
اور احتساب سے بروئے کار نہ لا سکے، جس طرح مغربی ادب کے بعض نقاد یہ کام انجام دے
چکے ہیں، اردو کے مارکسی نقاد ادب سے ذہنی وابستگی کے بجائے مارکسی نظریات سے وفاداری

[۱] ذکر حافظ

برتتے رہے، وہ عمومی طور پر ہندوستانی معاشرے کی تاریخی اور سیاسی حالات پر ایک نیم موزخانہ شعور کے ساتھ روشنی ڈالتے رہے، اور اس کام میں ان کا واحد مطمع نظر سوشلسٹ نظریے کی تشہیر و ترویج رہا ہے،

البتہ دورِ اوّل کے نقادوں میں مجنوں گورکھپوری نے نظریاتی تنقید کے مباحث کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے کئی قابلِ قدر نمونے پیش کئے ہیں، ان میں میر، غالب، قائم چاند پوری، مصحفی، نظیر اکبرآبادی، حسرت موہانی، فانی اور عصمت چغتائی جیسے شاعروں اور ادیبوں کے مطالعے قابلِ ذکر ہیں، ان مطالعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ مارکسی نظریہ سے ذہنی وابستگی اور فنکاروں پر اس کے اطلاق کے باوجود وہ فن کے حسن کارانہ عمل کو فراموش نہیں کرتے، اور ایسا کرتے ہوئے معاصر ترقی پسندوں سے کہیں زیادہ دقتِ نظر، اعتماد اور جرأت مندی سے کام لیتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ فن کی تخلیق میں حسن کاری کے عنصر پر متواتر زور دینے، اور فن کار کے خلّاق ذہن کی کارکردگی کی پرزور وکالت کرنے کے باوجود، وہ تخلیقِ فن کے جمالیاتی محرکات کی شناخت اور چھان بین تسلی بخش طریقے سے نہیں کر پاتے، غالب پر اپنی کتاب "غالب ۔ شخص اور شاعر" میں انہوں نے غالب کی شخصیت کے تشکیلی عناصر اور ان کے عہد کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی حالات کے معلوماتی بیان پر اپنا سارا زورِ قلم صرف کیا ہے، نیز "فکر و نظر" کے عنوان کے تحت غالب کے جملہ فلسفیانہ افکار کی محققانہ چھان بین کی ہے، اسکے بعد جب وہ اُن کے فنکارانہ شعور کے تجزیے کی طرف متوجہ ہوئے ہیں تو اسکی جمالیاتی یا لاشعوری بنیادوں کی تلاش و تحقیق کرنے کے بجائے انکے اندازِ بیان کی چند بدیہی خصوصیات کے مذکور کو ہی غایتِ نقد تصور کرتے ہیں، بعینہٖ دوسرے سربرآوردہ شعراء پر بھی اُن کے مضامین ایک طے شدہ تنقیدی فارمولے کی غمازی کرتے ہیں، وہ زیرِ مطالعہ شاعر کے ذہن و فکر کی تفہیم کے لئے، اسکے بطون میں اترنے اور تخلیقی رموز کی نقاب کشائی کرنے کے بجائے اُن کے شخصی اور سماجی حالات کی اطلاعات کی فراہمی پر اپنی ساری قوتیں صرف کرتے ہیں، "میر اور ہم"

میں لکھتے ہیں:

"میر کی شاعری کو پڑھنے اور سمجھنے کے لئے بہت ضروری ہے کہ
اُن کے زمانہ کے معاشرتی ماحول، اور اُن اسباب و حالات پر جن
کے اندر رہ کر میر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی، مفصل نہ سہی مگر دقیق نگاہ
ضرور ڈالی جائے"[1]

"فانی بدایونی" میں لکھتے ہیں:

"فانی جیسے شاعر کے کلام کو جانچنے اور اس پر رائے دیتے وقت ضروری
ہے کہ ہم چند باتوں کو برابر دھیان میں رکھیں، کوئی شاعر یا فنکار اپنی
تمام انفرادیت اور نرالی شخصیت کے باوجود اپنی زندگی کے خارجی
اسباب و حالات اور اپنے عہد کے اجتماعی اور معاشرتی میلانات
و محرکات سے بے تعلق یا ان سے بالاتر تصور نہیں کیا جا سکتا۔"[2]

مندرجہ بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ میر اور فانی کی شاعری کو سمجھنے کے لئے اُن کی سوانحیات اور ان کے معاشرتی حالات پر "دقیق نگاہ" ڈالنے کو ناگزیر سمجھتے ہیں، اور اُن کے خیال میں جب تک ایسا نہ کیا جائے، انکی انفرادیت کو سمجھنا مشکل ہے، مجنوں گورکھپوری جب بھی کسی شاعر یا ادیب پر قلم اٹھاتے ہیں تو ایک سخت گیر معلم کی طرح مضمون کے ابتدائیہ ہی میں زیر بحث شاعر کے مطالعے اور تحسین کے لئے اس کے شخصی اور معاشرتی اسباب و علل کے جائزے کی ناگزیریت پر زور ڈالتے ہیں، تعجب تو یہ ہے کہ حسرت کی غزل پر جو بہت حد تک اپنے خالق کے مخصوص شعری رویے اور صنفی خصوصیت کی بنا پر خارجی عوامل کی نفی کرتے ہوئے داخلی محسوسات کی تجسیم کرتی ہے، لکھتے ہوئے بھی، اپنے فارمولائی طریق کو نہیں بھولتے، لکھتے ہیں:

---

[1] نقوش و افکار ص ۱۲

[2] ایضاً

"سو یہ محض میرا خیال نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے کہ حسرت اور اُن کی شاعری
کو ملک کی تاریخی قوتوں اور تحریکوں سے الگ کر کے نہیں پیش کیا جا سکتا"[۱]

تاہم یہ حقیقت ہے کہ مجنوں گورکھپوری ادب کی تفہیم میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں، مگر وہ تنقید کے لئے شخصی بصیرت سے کام لینے کے بجائے مستعار رویوں کا سہارا لیتے ہیں، وہ ایک آزمودہ میکانکی اور پہلے سے طے شدہ طریقے کو برتتے ہوئے ادیب کے سماجی پس منظر کا بھر بلور نقشہ مرتب کرنے کے لئے تاریخی معلومات کا انبار لگاتے ہیں، اور پھر اس کے کلام کی چند سامنے کی فکری، ذہنی اور فنی خصوصیات کا ذکر کرنے پر اکتفا کرتے ہیں، یہ اُن کا ایک آموختہ اور آزمودہ نسخہ ہے، جو دوسرے مارکسی نقادوں کی طرح اُن کے ہاتھ لگا ہے، یہ ضرور ہے کہ اُن کا ذہن دیگر نقادوں کے مقابلے میں زیادہ فعال، توانا اور نکتہ رس ہے، اور وہ پوری سنجیدگی اور استدلالیت سے کام لے کر اپنی تحریروں میں وزن اور وقار پیدا کرتے ہیں، لیکن اس کے باوصف اُن کا طریقۂ نقد قدر شناسی کے تقاضوں کو پس پشت ڈالنے کی بنا پر استناد کا درجہ حاصل نہیں کر پاتا، وہ شاعر کے سوانحی، تاریخی اور عصری حالات میں غیر معمولی دلچسپی تو لیتے ہیں، مگر اس کی شاعری کے تجزیاتی مطالعے سے صرف نظر کرتے ہیں،

احتشام حسین اور مجنوں گورکھپوری کے علاوہ اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، فیض احمد فیض، سجاد ظہیر، سردار جعفری، سید ممتاز حسین اور ڈاکٹر عبدالعلیم بھی مارکسی نقادوں کی حیثیت سے خاصی شہرت رکھتے ہیں۔ اِن حضرات نے مشترک نظریاتی خیالات کا اظہار کیا ہے، جو اُن کے سماجی احساس، روشن خیالی اور جمہوریت پسندی کے رویے کی غمازی تو کرتے ہیں، مگر ادب سے سچی مکمل اور گہری وابستگی کو ظاہر نہیں کرتے۔ اُن کے خیالات کا خلاصہ یوں ہو سکتا ہے:

(۱) ادب کو جانبدار ہونا چاہیئے،

---

[۱] حسرت کی غزل (نقوش وافکار) ص ۱۳۴

۲) ادب کا افادی کردار ہے'

۳) ادب سماجی مقصدیت کا پابند ہے۔

۴) ادیبوں کو عوامی جد و جہد میں حصہ لینا چاہیئے

۵) ادب زندگی کا آئینہ دار ہے

۶) ادب زندگی کو بہتر بنانے کا آلہ ہے

ظاہر ہے کہ ان خیالات کے مطابق ادب سیاست کے مترادف قرار پاتا ہے' فنکار جتنا غیر جانبدار اور ناوابستہ ہو' اتنا ہی اس کی ذہنی آزادی کے امکانات موجود رہتے ہیں' اور وہ حیات و کائنات کے بارے میں اپنے شخصی اور اصلی تاثرات کا اظہار کرتا ہے' فنکار نظریاتی سہاروں سے نہیں' بلکہ اپنی قوت مدرکہ سے اشیاء کی حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے' بسا اوقات نظریاتی سہارے اس کے لئے حد بندیوں کا باعث بنتے ہیں' وہ اپنی نظر سے کام لینے کے بجائے مستعار تصورات و عقاید کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے' اور پھر حقیقت تک رسائی کے لئے ہاتھ پاؤں مارتا رہتا ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ فنکار کے لئے نظریاتی وابستگی حکم امتناع کا درجہ رکھتی ہے' وہ آسانی سے کسی نظام فکر یا نظریے سے وابستہ ہو سکتا ہے' بلیک' ورڈس ورتھ اور اقبال کی مثال سامنے کی ہے' بلیک نے متصوفانہ' ورڈس ورتھ نے فطرت پرستانہ اور اقبال نے ملت پسندی کے نظریات کی اعلانیہ وکالت کی' لیکن یہ بات خاطر نشاں رہے کہ ان کے نظریات عاید کردہ' مصنوعی یا اوڑھے ہوئے نہیں ہیں' یہ ان کے لئے جزو ایمان کا درجہ رکھتے ہیں' اور ان کے شعری رویوں سے مغائرت یا بُعد کا احساس پیدا نہیں کرتے۔ ان کے افکار و نظریات تخلیقی عمل کے تحت باطنی التہاب میں پگھل کر احساساتی تجربے میں ڈھل جاتے ہیں' اور پھر شعری صورت میں نظریہ نہیں بلکہ تجربہ باقی رہتا ہے' پس یہ کہنا غلط نہیں کہ شاعر نظریئے' خیال یا موضوع کا نہیں بلکہ تجربے کا اظہار کرتا ہے اس لئے ادب کی جانبداری' افادیت' سماجی مقصدیت یا حقیقت پسندی کے نظریات پر زور دینا ادب کی تخلیق کے اصلی تفاعل سے چشم پوشی کرنے کے مترادف

ہے، حیرت کی بات تو یہ ہے کہ کئی مارکسی نقاد جن میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر اور فیض احمد فیض پیش پیش ہیں، ادیب کے لئے لازمی قرار دیتے ہیں کہ وہ عوامی جدوجہد میں عملی حصہ لے۔ اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

"اگر ہم ترقی پسند ہیں، اور ہمارا ادب اپنے فرض کا پابند ہے تو ہمیں اس جنگ میں عملی حصہ لینا چاہیئے۔" [1]

ظاہر ہے ان خیالات کے مطابق ادب سیاست کے مترادف قرار پاتا ہے، جو قطعاً نادرست ہے، ادب سیاست نہیں ہے، بالکل اسی طرح جس طرح یہ معاشرت، تہذیب یا مذہب نہیں ہے، ادب ادب ہے اور دیگر شعبہ ہائے فکر یعنی سیاست، معاشرت، تہذیب اور مذہب کی طرح ایک الگ، منفرد اور مخصوص شعبۂ فکر ہے، اور اپنے اصولوں اور قوانین کو خود وضع کرتا ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب زندگی سے قطعی طور پر کوئی الگ ذہنی عمل ہے یا دیگر شعبوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں، واقعہ یہ ہے کہ ادب زندگی سے اور اسکے مختلف شعبوں سے مربوط و منسلک ہے، لیکن اپنی اصلیت و ماہیت اور تفاعل کی رُو سے یہ انفرادیت اور خود مختاریت کا حامل ہے، یہ ایک پراسرار اور آزاد تخلیقی عمل کے تحت خلق ہوتا ہے اور فنکار کی شخصیت کی تمامتر توانائیوں کا جوہر پیش کرتا ہے، شاعر کے لئے یہ ضروری قرار دینا کہ وہ ایک سماجی یا سیاسی کارکن کی طرح عوامی جدوجہد میں شریک ہو، اس کے اصلی منصب کے منافی ہے، شاعر سے محض سیاسی یا سماجی نظریات سے وابستگی کے باوجود یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ ان کے حصول کے لئے عملی جدوجہد میں بھی شریک ہو، تخلیق کا کام سراسر ذہنی عمل ہے، ہوسکتا ہے کہ بعض شعراء اپنے پیشہ ورانہ، سیاسی یا ملکی مقاصد کی تکمیل کے لئے عملی طور پر جنگ میں بھی شرکت کریں، جیسا کہ TRENCH POETS نے کیا تھا، یا اردو میں راشد یا فیض نے فوج کی ملازمت اختیار کی تھی، لیکن اس سے اُن کے شعری اور تخلیقی منصب اور کار گزاری پر کوئی اثر مرتب نہیں ہوتا، بالکل اسی طرح جس طرح علامہ اقبال موجودہ صدی میں تحریک و عمل

---

[1] ادب اور انقلاب ص ۱۱۹

کے سب سے بڑے نقیب بننے کے باوجود عملاً خانہ نشیں ہوکر لوگوں سے بالمشافہ گفتگو کرنے ہی میں دلچسپی لیتے تھے،

شاعری زندگی کو بہتر بنانے کا آلہ بھی نہیں جیساکہ ڈاکٹر عبدالعلیم نے زور دے کر کہا ہے اور جو مارکسی تنقید کی رو سے شاعری کا لازمہ ہے، یہ شاعری کے افادی پہلو کو اجاگر کرنے کا نظریہ ہے جو تخلیقی عمل سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا، سب سے پہلے قدیم یونان میں افلاطون نے شاعر کو اس کے غیر افادی کردار کی بنا پر ریاست بدر کیا تھا، اُسے وکیل، ڈاکٹر یا سماجی مصلح کی طرح شاعر سماج کیلئے کوئی فائدہ مند رکن نظر نہیں آیا، ترقی پسند نقادوں کو بھی اگر کسی شاعر کی شاعری میں سماج کی بہتری کے امکانات نظر نہ آئیں، تو وہ اسکی قدر و قیمت کے منکر ہی نہیں ہوتے، بلکہ اسے زوال پسند یا رجعت پسند قرار دینے میں بھی تامل نہیں کرتے، اس نوع کی تنقید کہاں تک فن کے ساتھ انصاف کر سکی ہے؛ شاعر زندگی یا سماج کو بہتر بنانے کے لئے گُر تجویز نہیں کرتا، وہ زندگی کی گہری حقیقتوں کی بصیرت عطا کرتا ہے، عام لوگ ایک کاروباری، عمومی، روایتی اور مصنوعی زندگی گزارتے ہوئے اس نظر اور ادراک سے محروم ہو جاتے ہیں، جو ایک تخلیقی فنکار کو ودیعت ہوتی ہے، اور وہ اپنی شاعری کے ذریعے اس نظر اور ادراک کو عام کرتا ہے، اقبال نے اسے "نورِ بصیرت" سے موسوم کیا ہے، شاعر لوگوں کے دماغوں کو اسی نورِ بصیرت سے منور کرتا ہے، اس کا کام، سماج کے دیگر کارکنوں مثلاً ڈاکٹر، وکیل، موچی اور انجینئر وغیرہ کے نفع بخش یا افادی کام سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اپنا جواز اور اہمیت رکھتا ہے، سماجی سطح پر دیکھئے تو شاعر کسی سماجی مسئلے مثلاً طبقاتی نظام کی پیدا کردہ خرابیوں کا علاج تجویز نہیں کرتا، ہاں، وہ اپنی تخلیقات سے ان خرابیوں کا شعور عام ضرور کرتا ہے، رہا یہ نظریہ کہ ادب زندگی کا آئینہ دار ہے، جیساکہ ممتاز حسین نے کہا ہے تو یہ بنیادی طور پر اسی افلاطونی نظریہ کا اعادہ ہے کہ شاعری زندگی کی نقل ہے، اور جس کا استرداد ارسطو نے یہ کہہ کر کیا تھا کہ یہ زندگی کی نقل نہیں، بلکہ زندگی کی تخیلی طور پر نئی تشکیل ہے، موجودہ صدی میں نفسیات کی مدد سے فن کے محرکات اور اسکی ماہیت کی تفہیم کے لئے کچھ آسانیاں پیدا ہوئی ہیں، اب یہ بات قطعی غیر متعلق ہوکر رہ گئی ہے کہ شاعری زندگی کے حالات و واقعات کی آئینہ داری

کا کام کرتی ہے اگر ایسا ہوتا، تو یہ اپنی تخلیقی حیثیت کو کالعدم کر کے محض نقالی رہ جاتی۔ اور قاری کے علم و بصیرت میں کوئی اضافہ نہ کر پاتی، شاعری زندگی کا عرفان عطا کرتی ہے، اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ شاعر زندگی کی تمامتر پیچیدگیوں، تضادوں، تلخیوں اور لطافتوں سے متصادم ہو کر اِنکے تہہ بہ تہہ اثرات کو اپنے لہو میں تحلیل کرتا ہے، اور پھر قوتِ تخیل، حسیات، وجدان اور لسانی اظہار کی بدولت اِن تحلیل شدہ اثرات کی ہیئتی تشکیل کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے اسکی داخلی شخصیت معاصر زندگی کے ساتھ ساتھ قدیم ترین زندگی کے واقعات و تاثرات پر محیط ہو جاتی ہے، اور بیکراں و لازماں ہو جاتی ہے، میکبتھ کی دنیا میں جو خوف زدہ، پراسرار، خون آلود، شک آمیز، مضطرب، تاریک اور مافوق الفطری زندگی کے پیکر اُبھرتے ہیں، وہ سراسر تخیلی ہیں، اور حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، اس طرح میر اور غالب کی شاعری زندگی کی آئینہ داری نہیں کرتی، وہ ایک نئی استعجاب انگیز زندگی کی تخلیق کرتی ہے۔

اختر حسین رائے پوری کو اردو میں مارکسی نظریۂ نقد کو پہلی بار تعارف کرانے کا سہرا ہے، ۱۹۳۵ء میں اُن کا ایک مضمون "ادب اور زندگی" رسالہ اردو میں شایع ہوا، یہ مارکسی نقطۂ نظر کے تحت لکھا گیا ہے، اختر حسین رائے پوری نے اردو ادب کو جانچنے کے لئے مارکسی اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے، لیکن ایسا کرتے ہوئے یک رخے پن سے کام لیا ہے، اردو کے قدیم ادبی سرمائے کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے جہالت کی حد تک لاعلمی اور انتہاپسندی کا مظاہرہ کیا ہے:

> "ان کے جذبات کتنے اوچھے اور بے حقیقت تھے، اس کا اندازہ لگانے کے لئے چشم عبرت کی ضرورت ہے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں:

> "پلاسی کی لڑائی کتنا بڑا قومی سانحہ ہے، پانی پت کی تیسری لڑائی ہندو قوم کیلئے پیام موت تھی، ٹیپو سلطان کی شکست مسلمانوں اور ہندوستانیوں کے تنزل کا اعلان تھا، اور ان سب سے اہم ۱۸۵۷ کا سانحہ تو ہندوستانی سماج کی بربادی کا پیش خیمہ تھا، کتنے شاعروں نے اِن خونچکاں واقعات

کو نظم کیا ؟" [1]

اختر حسین رائے پوری کا اردو کے کلاسیکی شعراء کے، جن میں ولی، میر، میر درد، سودا، میر سوز، انشاء، آتش، مصحفی اور غالب وغیرہ شامل ہیں، جذبات کو "اوچھے اور بے حقیقت" قرار دینا اُن کی لاعلمی کا غماز ہے، مزید ان کا یہ کہنا کہ اِن شعراء میں سے کسی نے تاریخ کے خونچکاں واقعات کو نظم نہیں کیا ہے، شعری عمل سے اُن کی عدم واقفیت کو ظاہر کرتا ہے، شاعر تاریخی یا سیاسی واقعات سے متاثر ضرور ہوتا ہے، لیکن وہ اُن کو نظم نہیں کرتا، اگر وہ چکبست یا جوش کی طرح ایسا کرتا ہے، تو شاعر نہیں بلکہ ناظم ہو کے رہ جاتا ہے، شاعر اپنے ردعمل کو شخصیت کے ترکیبی عناصر سے آمیز کر کے ایک ایسے تجربے کی تجسیم کرتا ہے، جس کا اُن واقعات سے کوئی راست یا قابل شناخت رشتہ باقی نہیں رہ جاتا، غالب نے ۱۸۵۷ء کے واقعے پر سوائے ایک آدھ قطعے کے، کوئی نظم یا شعر نہیں لکھا، یہ ضرور ہے کہ ان کی شاعری میں پہنچنے والے ہزار گونہ احساسِ غم کو اس واقعے سے لاتعلق قرار نہیں دیا جا سکتا۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نے مارکسی نظریۂ تنقید کو مشتہر کرنے میں نمایاں رول ادا کیا ہے، انہوں نے اپنے تنقیدی مضمون بعنوان "ادبی تنقید کے بنیادی اصول (نیا ادب ۱۹۴۱) میں ادب کے افادی کردار پر زور دیا ہے، وہ حسن کی مثالیت یا تصوریت کے قائل نہیں، اُن کے نزدیک "حسن کے لئے لازمی ہے کہ وہ افادہ میں تبدیل ہو سکے، اور وہی چیز زیادہ حسین ہے جو زیادہ مفید بھی ہو" [2] حسن اور ادب کے بارے میں اِس سخت گیر اور یک طرفہ رویے سے وہ اپنے تنقیدی نظریے میں معقولیت اور توازن پیدا نہ کر سکے، یہی وجہ ہے کہ وہ کلاسیکی ادب کی صحیح پرکھ سے محروم رہے، خلیل الرحمان اعظمی لکھتے ہیں :

> "اردو کی قدیم شاعری کو تمام تر جاگیردارانہ تہذیب کے انحطاط کی علامت اور غزل کو سائنسی تمدن کی علامت سمجھ کر کوڑا کرکٹ میں پھینک دینے

---

[1] ادب اور انقلاب صفحہ ۵۲ ، [2] ادبی تنقید کے بنیادی اصول (نیا ادب) صفحہ ۲۳

کی جو بے ترقی پسندی میں بڑھی اسکو ڈاکٹر عبد العلیم کے بعض خیالات

سے یقیناً تقویت ملی"۔ [1]

ڈاکٹر عبد العلیم نے بعد میں بعض انتہا پسندانہ خیالات سے، اپنے بعض دیگر معاصرین کی مانند، نظر ثانی کی، اپنے مقالے "مارکسی تنقید" میں لکھتے ہیں:

"آرٹ کی خالص معاشی توجیہ اور تعبیر سے ہمیشہ احتراز کرنا چاہیئے"

"مارکسزم کی رُو سے اچھا آرٹ وہ ہے جو صداقت کے ساتھ حقیقت

کی عکاسی کرے، اور جس میں مثبت طریقے پر جمالیاتی عنصر موجود ہو"۔

"مارکسزم یہ نہیں کہتا کہ رومانیت کو سراسر رد کرنا چاہیئے"

لیکن اُن کے خیالات اُن کے بنیادی نظریے میں کسی تبدیلی کو ظاہر نہیں کرتے، انہوں نے ان کو نظری حدود تک ہی محدود رکھا، اور عملی تنقید کو اِن کی ہوا لگنے نہیں دی ہے،

مارکسی نقادوں میں البتہ سید ممتاز حسین وسعتِ مطالعہ، استدلالی قوت اور طبع رسا کی بدولت اپنی قوت اور انفرادیت کا احساس دلاتے ہیں،

ممتاز حسین ناقد کے لئے "ادبی ذوق"، ادبی مطالعہ یا تخلیقی جوہر ہی کافی نہیں سمجھتے، وہ اس کے لئے "اپنے عصر، اپنی سوسائیٹی کی اقتصادی، سیاسی جد و جہد اور علوم متداولہ سے باخبر" ہونے کو ضروری سمجھتے ہیں، انہوں نے ادب کی ماہیت، اِس کے جمالیاتی احساس، سماجی معنویت، جدلیاتی انداز، معنی و صوت جیسے بنیادی مسایل پر اظہار خیال کیا ہے، یہ ضرور ہے کہ ان مسایل یا اس نوع کے دیگر مسایل پر غور و فکر کرتے ہوئے، وہ مارکسی اصولوں کو نظر انداز نہیں کرتے، ان کا خیال ہے کہ "ہم ادبی مسایل کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے، جب تک کہ ہم اسکی سماجی بنیاد، پیداواری طاقتوں اور پیداواری رشتوں کے تضاد اور کشمکش کو نہ سمجھائیں"، وہ آرنلڈ کی ہمنوائی کرتے ہوئے اعلان کرتے ہیں، "ادب کی تنقید ادبی تنقید ہوتے ہوئے بھی زندگی کی تنقید ہو جاتی ہے"۔ [1]

---

[1] اردو میں ترقی پسند تحریک ص ۲۱۰

تاہم ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے معاصرین کی مانند ادعائیت سے کام لینے کے بجائے وسعت نگاہ سے کام لیتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے وہ مارکسی نظریے کے موئدین کی پرواہ کئے بغیر اپنے طور پر سوچے گئے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، اس ضمن میں ان کے مقالے "ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق" کا حوالہ دیا جا سکتا ہے، اُنہیں اس بات کا احساس ہے کہ ان کے اکثر معاصرین مارکسی تنقید کو میکانکی طور پر برتتے ہیں، وہ خود مارکسزم کے علمبردار ہیں، لیکن اسے "میکانکی علم" بنانے کے روادار نہیں، لکھتے ہیں:

"مارکسی تنقید اقتصادی بنیاد کی اوّلیت اور طبقاتی جنگ کی بنا پر ادبی جانچ کا بہترین آلہ ہے، لیکن جب اس آلے کو باقاعدہ تمام حالات اور علوم کا جائزہ لئے بغیر میکانکی طور سے استعمال کیا جاتا ہے، تو یہی آلہ دشمنی اور جہالت کا حربہ بھی بن جاتا ہے۔ ع[1]

ممتاز حسین خیال اور فارم کے رشتۂ باہم پر بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ "ہم ہر صورت میں خیال کو فارم پر مقدم سمجھیں، اور اسے کبھی نہ بھلائیں کہ شعر و ادب کی اصلی روح اُس کا خیال ہے"، ظاہر ہے ادب کو خیال اور فارم کے خانوں میں تقسیم کرنے، اور پھر خیال کو فارم پر فوقیت دینے کا یہ نظریہ دیگر تمام مارکسی نقادوں کا مشترکہ نظریہ ہے، لیکن ممتاز حسین، سجاد ظہیر کی طرح خیال کے ساتھ ساتھ (بلکہ خیال کی تقدیم کو تسلیم کرتے ہوئے) "ہیئت، جمالیاتی جذبے، تخیل کی صورت آفرینی، جذبات کی دنیا، زبان کے حسن اور موسیقی" کو بھی اہمیت دیتے ہیں، وہ یہاں تک کہتے ہیں "جن کا یہ خیال

ع[1] ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق (نقوش) ۱۹۴۰

ہے کہ مارکسی تنقید میں اِن چیزوں کو کم اہمیت دی جاتی ہے، انہیں مغالطہ ہوا ہے، کیونکہ اگر ادب سے اس کا فارم جدا کر دیا جائے گا تو وہ ادب کیونکر رہے گا۔" وہ مواد اور فارم کے ناگزیر ربط کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں "فارم کسی بھی ذہنی تخلیق کا وہ پیکر ہے، جو مواد کی اندرونی ضرورت سے متعین ہوتا ہے" اور اپنے سابقہ خیال یعنی فارم پر خیال کے تقدم کے تصور کی تنسیخ کرتے ہیں، آگے چلکر وہ اِسی خیال کا اعادہ کرتے ہوئے آرٹ کی ماہیت کے بارے میں ایک پتے کی بات کہہ جاتے ہیں "اِس لئے اِس کا فارم ادبی مواد کی اندرونی ضرورت یا منطق سے متعین ہوتا ہے نہ کہ خارج کی ضرورتوں سے، یہی وہ مقام ہے جہاں آرٹ کی دنیا خارجی حقیقت کی دنیا سے جداگانہ نظر آتی ہے۔"

ممتاز حسین نے بعض اور جگہوں پر تنقیدی نقطۂ نظر سے کام کی باتیں کی ہیں، مثلاً وہ اقبال کے کلام کے حوالے سے ناظم اور شاعر کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

> "ایک طرف انکی غزلیں اور نظمیں جن میں خود اُن کے اپنے خیالات، تاثرات کافی رد و قبول کے بعد ان کی شخصیت کا حصہ بنکر اُبھرے ہیں، دوسری طرف ایسی مثنویاں اور غزلیں اور نظمیں ہیں، جہاں وہ مبلغ کی حیثیت سے بول رہے ہیں، ناظم اور شاعر کا فرق ایک ہی شاعر کے یہاں موجود ہے" [1]

ممتاز حسین ماضی کی صحت مند روایات کا احترام کرتے ہیں :

> "ماضی کی صحت مند روایات سے اِس حد تک بغاوت کرنا کہ شعر و نغمہ ہی مسخ ہو جائے، اپنی کمزوری کا اعلان کرنا ہے" [2]

وہ خیال اور احساس کے باہمی رشتے پر زور دیتے ہیں :

> "جس طرح ہم روح کو قالب سے جدا کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں کیونکہ روح قالب میں باہر سے داخل نہیں کی جاتی بلکہ نامیہ اور زندہ قالب

---

[1] صورت و معنی
[2] ایضاً

کی ایک صفت ہے، اسی طرح شاعری میں ہم احساسات کو خیال سے
علاحدہ کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں" [۱]

اس میں شک نہیں کہ ممتاز حسین، جیسا کہ محولہ بالا اقتباسات سے بھی مترشح ہوتا ہے، کئی متعلقہ ادبی مسایل سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور انہوں نے مارکسی نقطۂ نظر سے ان کو حل کرنے کی مخلصانہ کوشش کی ہیں تاہم یہ واقعہ ہے کہ وہ بھی بنیادی طور پر، بعض امور میں، اپنی نکتہ رسی اور علم و آگہی کے باوجود، ان ہی طے کردہ اصولوں اور ضابطوں کے اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں، جو ان کے معاصرین کے طوق گلو بن چکے ہیں، مثال کے طور پر وہ میراجی کی شاعری کو اپنے تنقیدی فارمولے کے مطابق نہ پاکر ایسا انداز اختیار کرتے ہیں :

"جب اسے (شاعری) اپنی خاص صورت پرستی اور بے جان کیفیت کا احساس ہوا، تو اس نے واہمے، لاشعور اور دھندلکے میں قدم رکھ کر سفر شروع کیا، اس نے سرمایہ دارانہ نظام کے تضاد سے گریز کرنے کی کوشش کی اور جس حد تک یہ زندگی کے مسایل سے گریز کرتی رہی، یہ ذہنی انتشار اور غیر ہم آہنگی کو بھی جنم دیتی رہی، ذہنی انتشار اور غیر جذباتی اظہار کے لئے اس نے ایسی صورتیں بھی گڑھیں، جو جذباتی تنظیم کو متزلزل تو کر سکتی ہیں، لیکن نئی قدروں سے ہم آہنگ کرنے کا امکان نہیں رکھتی ہیں، اس قسم کی شاعری ہماری زبان میں بھی ملتی ہے، لیکن وہ بہت تھوڑی سی ہے، اس کا اظہار میراجی اور اس قسم کے دوسرے شعرا کی بلینک ورس میں ہوا ہے" (صورت و معنی)

ممتاز حسین مارکسی نظریۂ تنقید کو جامعیت سے پیش کرتے ہیں، مگر ان کی سب سے بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ صرف اسی نظریے کو حرف آخر مانتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ رچرڈس

۱۔ تنقید کے چند بنیادی مسایل

اور ایلیٹ کے نظریات نقد کی کلی تفہیم سے صرفِ نظر کرکے ان کی ہیئتی اور تجزیاتی تنقید کی تنقیص کرتے ہیں، وہ رچرڈس سے اس لئے خفا ہیں کیونکہ انہوں نے شاعری میں سائنٹفک بیانات کے بجائے "جھوٹے بیانات" پر زور دیا ہے، اسی طرح وہ ایلیٹ کے شعورِ روایت کو غلط رنگ میں پیش کرکے اسے "مردہ پروری" سے تعبیر کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ "مقابلے اور مدازنے کی آرٹ میں جس طرح وہ ماضی پرستی اور مردہ پروری کی تلقین کرتے ہیں،" وہ ان کے لئے قابلِ قبول نہیں، ڈاکٹر احسن فاروقی نے مارکسی نقادوں کے بارے میں لکھا ہے "اس نظریے کے ماننے والے اس قدر غلو کرتے ہیں کہ جو شخص اس نظرے کے خلاف ہو اسکو ادیب ہی نہیں مانتے"، ممتاز حسین پر بھی یہ بات صادق آتی ہے،

ترقی پسند نقادوں میں سردار جعفری بلاشبہ باذوق، صاحبِ نظر اور سلیم الطبع نقاد ہیں، ان کی یہ خصوصیت بہت اہم ہے کہ انہوں نے مارکسی اصولوں کی پاسداری کرتے ہوئے، اور ترقی پسندی کی زوال آمادگی کے زمانے میں بھی مارکسیت کی بحالی اور استحکام کے لئے ادبی بنیادیں فراہم کرنے کی کوششیں کیں، لیکن اسے اپنے ذوقِ جمال پر قابض نہیں ہونے دیا، اس لحاظ سے مارکسی نقادوں میں ان کی اہمیت اور انفرادیت قائم ہو جاتی ہے، بیشتر دوسرے معاصر نقادوں نے اپنی ذہنی اور جمالیاتی شخصیت کے تقاضوں کو پس پشت ڈال کر میکانکی طریقے سے مارکسیت کی طرف داری کی ہے، سردار جعفری نے بہت حد تک اپنے فکر و نظر کی صداقت کو نظریے کی بھینٹ چڑھنے نہ دیا، اور نہ ہی قدیم و جدید ادب پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے، تنگ نظری، یک رخے پن یا تعصب سے کام لیا، انہوں نے بعض امور میں اپنے رفقاء کے خیالات سے بھی اختلاف کیا، مثلاً وہ شروع سے اقبال کی عظمت کے قایل رہے، اسی طرح انہوں نے کاڈویل کی مانند نظریاتِ شعری کے بارے میں محتاط رہنے کا مشورہ دیا ہے، مارکسی تنقید میں ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے مارکسی اصولوں کو اپنے ادبی شعور سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے، چنانچہ انہوں نے میر، غالب اور اقبال کے تئیں، اپنے حدود کے اندر رہ کر ایک متوازن اور سلجھا ہوا رویہ قائم کیا ہے، میر کے غم کے

بارے میں لکھتے ہیں:

"لیکن یہ غم، غمِ ذات نہیں، غمِ کائنات نہیں، یہ اپنے دل کی اندرونی فضا میں محدود ایک فرد کی شکست نہیں ہے، بلکہ ایک پوری دنیا، ایک پورے عہد کی شکست ہے، جسکو اس فرد نے اپنی ذات میں سمیٹ لیا ہے[1]"

سردار جعفری نے اقبال کا مارکسی نقطۂ نظر سے گہرا مطالعہ کیا ہے، وہ اقبال کی شاعری کو ایک نئے دور کی شاعری قرار دیتے ہیں:

"وہ ایک نئے دور کی شاعری ہے، نئی آوازوں اور تمناؤں سے سرشار پرامید اور حوصلہ افزا، متحرک مترنم اور رقصاں"[2]

اور پھر اُن کی حب الوطنی، فلسفۂ خودی، انقلاب پسندی، ماضی پرستی، مذہبی احیا، انفرادیت پرستی نظریۂ ادب اور تصورِ انسان کی مادی اور معاشرتی تشریح و تعبیر کرنے کی پرخلوص سعی کی ہے، انہوں نے انکی غزل کے بارے میں ایک بلیغ بات کہی ہے "بانگ درا کی غزلوں کا لہجہ زیادہ سے زیادہ شاعرانہ ہے" لیکن بال جبریل کی غزلوں کا لہجہ پیغمبرانہ ہے۔[3]

یہ ضرور ہے کہ سردار جعفری کی ذہنی پرواز مارکسیت سے مشروط و محدود ہو جاتی ہے، اور وہ اپنے طبعی ذوق، وسیع مطالعہ اور وسعتِ نظر کا خاطر خواہ اور آزادانہ استعمال کرنے سے معذور ہو جاتے ہیں، ذیل کے اقتباسات ملاحظہ کیجیے، اِن سے اُن کے شعور نقد کی حدبندیاں ظاہر ہوتی ہیں:

ہر دور کا عظیم ادب وہی ہے، جس میں عوامی سچائی اور عوامی قدریں ہیں

احساس حسن اور ذوق جمال شعور کی ایک قسم ہے، جو زماں و مکاں کے قیود سے آزاد نہیں ہے، کیونکہ اس کا تصور تاریخی اور سماجی ہے،

موضوع پہلے بدلتا ہے، ہیئت بعد میں بدلتی ہے، اس اعتبار سے موضوع کو ہیئت پر اولیت حاصل ہے

---

[1] دیوان میر ص ۱۹ [2] ترقی پسند ادب ص ۱۰۸ [3] گفتگو ص ۲۸

چنانچہ متذکرہ بالا اصولوں یعنی عظیم ادب کو صرف عوامی سچائی سے مشروط کرنا، ذوق جمال کو زمان و مکان کا تابع قرار دینا اور موضوع کو ہیئت پر فائق گرداننا، انکی نظریاتی طرفداری کا غماز ہے، یہ نظریاتی جھگاؤ انکی ذہنی الجھن کا باعث بنتا ہے۔

اور وہ بعض پسندیدہ اور مسلمہ ادیبوں کے یہاں "تضاد" یا "رجعت پسندی" کی نشاندہی کرنے پر مجبور ہوتے ہیں، چنانچہ اقبال کے یہاں انہیں تضاد نظر آتا ہے، اور ان کے نزدیک "وہ اپنے عہد کے الجھاؤں سے آزاد نہ ہو سکا"۔

فانی اور اصغر کو وہ درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے:

"فانی اور اصغر کا ذکر میں اِس لئے نہیں کرونگا کہ ایک نے اپنی شاعری کو قنوطیت کا گھن لگا دیا، اور دوسرے کا تصوف بے وقت کی راگنی تھا"۔ ع۱

اسی رویے کے تحت سخن فہمی کو بالائے طاق رکھکر نظریے سے وفاداری کرتے ہوئے کھلے لفظوں میں انہوں نے حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں جنکی ادبی اہمیت مسلم ہے کی مذمت کی ہے:

"یہ ہیئت پرست، ابہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے جن کے مشہور نمایندے میراجی، یوسف ظفر، ممتاز مفتی اور وقار صدیقی تھے"۔ ع۲

متذکرہ بالا نقادوں کے علاوہ اختر انصاری اور عزیز احمد نے بھی مارکسی نظریۂ تنقید کے اصولوں کے تحت ادب کو جانچنے کی کوششیں کی ہیں، اور دونوں نقادوں نے بہت حد تک متوازن خیالات کا اظہار کیا ہے، اختر انصاری لکھتے ہیں:

"کامیاب مقصدی ادب وہی ہے جو مقصدی ہونے کے باوجود اصول جمالیات کی پیروی کرتے ہوئے فن کے اعلیٰ معیار پر پورا اترے، . . .

ع۱ ترقی پسند ادب ص ۱۶۷ ع۲ ترقی پسند ادب ص ۱۹۳

وہ ادیب کے جذباتی، جمالی اور تخیلی تجربات کا اظہار ہو" [1]

عزیز احمد ادب میں روایت اور بغاوت کے مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"قوت تخلیق نہ روایت کی غلامی کرتی ہے، اور نہ ایجاد کی، اس کا سب سے بڑا امتیاز اسکی انفرادی خصوصیت ہے۔" [2]

تاہم ان نقادوں نے کئی جگہوں پر نکتہ شناسی کا مظاہرہ کرنے کے باوجود اپنے ذہن و فکر کو نظریاتی حد بندیوں کا شکار ہونے دیا ہے،

بہر کیف، اس میں شبہ نہیں کہ اردو میں مارکسی تنقید نگار مجموعی طور پر انتہا پسندی، جانبداری اور تعصب کے شکار رہے ہیں، یہ ضرور ہے کہ مغربی نقادوں نے بھی مارکسیت کے زیر اثر تنقیدی رویوں کی جانبداری اور یک رخے پن کا ثبوت دیا ہے، مثلاً کاڈویل نے رومانی شعراء ورڈس ورتھ، شیلے اور کیٹس کو "بورژوا" شعراء قرار دے کر ان کو آزادی اور انقلابیت کے صحیح مفہوم کو گرفت میں لینے کے نااہل ٹھہرایا ہے، اس کا خیال ہے کہ بورژوا شاعر انقلاب اسی لئے چاہتا ہے تاکہ اپنی بورژوا روایت کو مستحکم کرے، وہ ان کو "MIRROR REVOLUTIONARIES" کی اصطلاح سے موسوم کرتا ہے:

"THEY ATTEMPT TO REACH AN OBJECT IN A MIRROR, ONLY TO MOVE FARTHER AWAY FROM THE REAL OBJECT. AND WHAT CAN THAT OBJECT BE BUT THE COMMON OBJECT OF MAN AS PRODUCER AND AS POET — FREEDOM ? THE PIOGNANCY OF THEIR TRAGEDY AND PESSIMISM DESIRES ITS BITE FROM THIS PERPETUAL RECESSION OF THE DESIRED OBJECT AS THEY ADVANCED TO GRASP IT. LA BELLE DAME SANS MEVCE' HAS THEM ALL IN TRALL. THE WAKE UP ON THE COLD HILL-SIDE".

وہ ورڈس ورتھ کو "قنوطی" اور کیٹس کو "روز کی مفلس، کھردری اور اصلی دنیا سے فرار کر کے

[1] افادی ادب صد ۹۲ [2] ترقی پسند ادب صد ۴۴

رومان حسن اور حیاتی زندگی کی دنیا میں فرار کرنے والا قرار دیتا ہے، وہ کیٹس کی نظم LA BELLE کی منصوبہ بند تعبیر کر کے اس کی علامتی معنویت کی تحدید کرتا ہے، حقیقت یہ ہے کہ کاڈویل کے رومانی شعراء کے بارے میں متذکرہ بالا ارشادات ان کے شعری رویوں سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، یہ واقعہ ہے کہ رومانی شعراء رومانی مسلک کے حامی ہونے کے باوجود اچھے شاعر تھے، وہ آزادی یا انقلابیت کے نقیب یا مبلغ نہ سہی، داخلی محسوسات کے ترجمان تو تھے، شیلی تو خیر ایک بڑا داعی انقلاب بھی تھا، رومانی شعراء نے بالعموم زندگی اور عہد کی سنگین حقیقتوں کا سامنا کر کے خواب، آرزو، مہم پسندی، حسن اور نغمگی کے تخیلی جہانوں کی تخلیق کی، ان کے یہاں احساس غم بھی رومانی افسردگی میں ڈھل جاتا ہے، اور چونکہ وہ تخلیقی عمل کے تحت اپنے خوابوں کی لسانی تشکیل کرتے ہیں، اس لئے ان کا شعری استناد قائم ہو جاتا ہے، ظاہر ہے ورڈس ورتھ کو قنوطی یا کیٹس کو فرار پسند کہنا درست نہیں، اردو کے مارکسی نقاد اسی ادب کو قبولیت کی سند عطا کرتے ہیں۔ جو مارکسی مینو فسٹو کے مطابق ضبط تحریر میں لایا گیا ہو، اس طرح سے ان ادیبوں کی نگارشات (خواہ وہ ادبی تقاضوں کو پورا کرتی ہوں یا نہیں) کی مبالغہ آمیز تعریفیں کی جاتی ہیں، جو مارکسی نظریے کی تبلیغ کرتی ہیں، ان کے علی الرغم جو شعراء نظریاتی وابستگی کے بجائے ذہنی آزادی میں ایمان رکھتے ہوں، ان کو قابل اعتنا نہیں سمجھا جاتا، (خواہ اسے حد درجہ ادبی پیرائے میں پیش کیوں نہ کیا گیا ہو) اسے ترقی پسندی سے ہی کیا منصب ادب سے بھی بے دخل کیا جاتا ہے، میراجی کی مثال سامنے کی ہے، مارکسی نقادوں نے فی الجملہ ان کی شعری حیثیت سے انکار کیا اور یہ سلسلہ برابر جاری رہا، یہاں تک کہ خود مارکسی نقادوں کے رہنما احتشام حسین کو اس منصوبہ بند تنقیدی رویے کی عدم معنویت کا احساس ہوا، اور انہوں نے لکھا "اردو میں یہ رجحان دس بارہ سال پہلے اس الزام سے شروع ہوا تھا کہ کچھ نقاد کسی خاص گروہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے صرف اسی گروہ کے لوگوں کی تعریف کرتے تھے، اور بدنیتی سے دوسروں کو نظر انداز کر کے دفن کر دینا چاہتے ہیں" [۱]

---

[۱] اردو تحقیق و تنقید (عکس اور آئینے) ص ۱۲۳

لیکن دلچسپ امر یہ ہے کہ اس حقیقت کا احساس کرنے کے باوجود اُن کا رویہ دیگر مارکسی نقادوں کی طرح غیر منقلب رہا، یوں بھی مارکسی نقادوں نے ہمیشہ ہی شاعری کو پس پشت ڈال کر اس کلام منظوم پر ہی اپنی توجہ مبذول کی ہے، جس میں اُن کے پسندیدہ خیالات کا بیان یا صدائے بازگشت ہو، یہی وجہ ہے کہ اقبال ترقی پسندوں کے لئے ناقابل قبول ٹھہرے، اختر حسین رائے پوری اور مجنوں کو اُن کے یہاں فاشزم نظر آیا، اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں:

> "اقبال کا فلسفۂ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہیئے، جسکی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہو گی، یہ نظام قائم کرنے کے لئے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا، یعنی بوقت ضرورت جھپٹ سے کام لینا ہوگا، ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت و حرفت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام پر ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فاشزم کے بنیادی عناصر بدیہی ہیں۔"

اختر حسین رائے پوری کا مطالعۂ اقبال ناقص ہے، اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اقبال کو سائنس اور صنعت و حرفت کا مخالف قرار دیتے ہیں، حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اقبال سائنس کے مخالف نہیں بلکہ اس کے غلط استعمال کے معترض ہیں، وہ سائنسی برکتوں کے مداح ہیں۔ اقبال ناشناسی کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ وہ اقبال کو فاشزم کا حامی قرار دیتے ہیں، جب کہ وہ انسانی قدروں کے عظیم علمبردار ہیں، مجنوں بھی اقبال کے یہاں فاشیت کی نشاندہی کرنے کی غلطی کا ارتکاب کرتے ہیں؛ لکھتے ہیں: "آخری دور میں اقبال کی شاعری میں ایک اور میلان پیدا ہو گیا، جو مجازیت سے بھی زیادہ خطرناک ہے، اور جسکو ہم عقابیت کہیں گے، اور جو ایک قسم کی فاشیت ہے" احتشام حسین کو "اقبال کا فلسفۂ رجائیت کہیں کہیں خطرناک حد تک خیالی معلوم ہوتا ہے" اور سردار جعفری کو اُن کی "شاعری میں زندگی بخش رجحانات زہریلے رجحانات کے ساتھ پیوست

نظر آتے ہیں"

اقبال کے بارے میں ایسے انتہاپسندانہ اور غیر حقیقت پسندانہ بیانات نقادوں کی وقت نظر اور شعر شناسی کی صلاحیت کے فقدان کو ظاہر تو کرتے ہی ہیں، ان کے نظریاتی کٹرپن، جسکی بنا پر وہ اقبال جیسے مسلمہ شاعر پر بتراپڑھتے ہیں، کے غماز بھی ہیں، سردار جعفری نے بعد میں جب اقبال پر پھر لکھا تو انہوں نے "اقبال شناسی" جیسی کتاب لکھی، جو اقبال فہمی کے ضمن میں ان کے نقطۂ نظر کی گہری تبدیلی اور اخلاقی جرأت پر دلالت کرتی ہے، اور جس سے اقبال کے بارے میں ان کے ماقبلی خیالات کی تردید ہوئی ہے۔

ترقی پسندی کے دور ثانی میں، جو تقسیم کے بعد شروع ہوتا ہے، محمد حسن، قمر رئیس، سید عقیل، اور شارب ردولوی نے اشتراکی نظریات کے ساتھ اپنی ذہنی وابستگی کو استواری کے ساتھ قائم رکھا، وہ ان کے دفاع اور تحفظ کے لئے مسلسل طور پر خامہ فرسائی کرتے رہے، چونکہ ان کو دور اول کے نقادوں کی تنقیدی کارگزاریوں کا کسی حد تک معروضیت کے ساتھ مطالعہ کرنے کا موقع ملا، اس لئے ان کی ہمیشہ کوشش رہی کہ مارکسی نقطۂ نظر کو زیادہ سے زیادہ نئے ادبی شعور سے ہم رشتہ کیا جائے، اگرچہ وہ ایسا نہ کر سکے، ۱۹۵۰ء کے آس پاس جدیدیت کا نیا رجحان نئے حالات کے تحت، اور ترقی پسندی کے خلاف ایک گہرے رد عمل کے طور پر تقویت پانے لگا، اس رجحان کے تحت ادبی ذہن کے لئے نظریاتی سخت گیریوں اور جکڑبندیوں کے خلاف احتجاج ہونے لگا اور ادیب کی ذہنی ناوابستگی پر زور دیا جانے لگا، ترقی پسندوں کو جدیدیت کا ریلا دیکھکر تحفظ ذات کے مسئلے کا سامنا کرنا پڑا۔ چنانچہ مارچ ۱۹۵۳ء میں دہلی میں ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس منعقد ہوئی اور اس میں بدلتے حالات کے تناظر میں ترقی پسندی کی احیاء نو کے لئے ایک نیا منشور منظور کیا گیا، اس کے بعد حیدرآباد میں ۱۹۵۶ء میں کل ہند اردو کانفرنس میں ترقی پسندی کے مسئلے پر بحث و مباحثہ ہوا، تحریک کے بانیوں میں سجاد ظہیر اور عبدالعلیم نے وہاں یہ خیال ظاہر کیا کہ "بدلتے حالات میں انجمن کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے، اور اب ایک

ایسے ادارے کی ضرورت ہے، جس میں ہر مکتب خیال کے ادیب و شاعر جمع ہوں" اس سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ کٹر ترقی پسند نقاد بھی یہ محسوس کر چکے تھے کہ ترقی پسندی کے دن پورے ہو چکے تھے' ان کا اس بات پر زور دینا کہ اب ایک ایسے ادارے کی ضرورت ہے، جس میں ہر مکتب خیال کے ادیب و شاعر جمع ہوں' اس بات کا شاہد ہے کہ وہ ہوا کا رخ دیکھ چکے تھے'

۱۹۵۰ کے بعد' جدیدیت کا رجحان ایک نئی معنویت' تاثیر اور طاقت کے ساتھ ابھر رہا تھا اور نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے لئے غیر معمولی جذب و کشش رکھتا تھا' اس کے سامنے ترقی پسند تحریک' جس کا شیرازہ پہلے ہی بکھر چکا تھا' اپنی منصوبہ بندی' مقبولیت اور سیاست گری کے باوجود' ماند پڑنے لگی' یہ تیزی سے تعطل کی شکار ہوتی گئی' نئی نسل کے باصلاحیت فنکار ترقی پسندی کے بجائے جدیدیت سے مکمل ذہنی اور فکری ہم آہنگی محسوس کرتے گئے' چنانچہ وہ مقصدیت' خارجیت' وضاحت اور خطابت کے غیر ادبی تصورات و اظہارات سے کنارہ کش ہو کر' داخلیت' جمالیات اور ایجاز پسندی کو' اور ذہن و فکر کی آزادی کو قلب و نظر کی عبادت کا درجہ دینے لگے' نتیجے میں جدید ادبی تاریخ میں ۱۹۵۵ء سے ایک نئے ادبی اور تخلیقی دور کا آغاز ہوا' نئے فنکار بنیادی طور پر اپنی تخلیقی حیثیت کی شناخت کی جانب متوجہ ہوئے' اور اس کے موثر اظہار کے لئے زبان و بیان کے نادیدہ امکانات کی تلاش و یافت میں ہمہ تن مصروف ہوئے' تخلیقی سرگرمیوں کے اس دور نو میں تنقید بھی نمویاب ہو کر نئی جہات کا احاطہ کرنے لگی' چنانچہ مروجہ نظریات کے ساتھ ساتھ لسانی' اسلوبیاتی اور ہیئتی تنقید کے نئے نظریات سے استفادہ کرنے کے رجحانات تقویت پانے لگے' ادبی شعور کی اس تبدیلی اور وسعت پذیری کے مرحلے پر دور گزشتہ کے مارکسی نظریے کی تجدید کی کوششوں کا کوئی مثبت نتیجہ نہ نکلا' یعنی مختلف کانفرنسوں میں ریزولیشنوں کے منظور کئے جانے کے باوجود وہ ماضی کا حصہ بنکے رہا' ترقی پسندوں کا حلقہ روز بروز سکڑتا گیا' بہت سے عقلمند لوگ ترقی پسندی سے تائب

ہو کر جدیدیت سے منسلک ہو گئے" بزرگ نقادوں میں آل احمد سرور جدیدیت کا خیر مقدم کرنے میں پیش پیش رہے، انہوں نے علی گڑھ میں جدیدیت پر ایک کل ہند سیمنار منعقد کیا، اور اس میں پڑھے گئے مقالات کو "جدیدیت کیا ہے" کے عنوان سے کتابی صورت میں چھپوا دیا، شعراء میں خلیل الرحمان اعظمی، عمیق حنفی اور بلراج کومل جدیدیت کی طرف راغب ہوئے، لیکن اس زمانے میں بھی چند نقاد اور افسانہ نگار، جو تقسیم کے بعد کی نسل کی نمایندگی کرتے ہیں، ترقی پسندی سے پوری استقامت سے وابستہ رہے، نقادوں میں محمد حسن، قمر رئیس، سید عقیل، شارب ردولوی اور افضل ظفر خاص طور سے قابل ذکر ہیں، یہ نقاد مضبوطی سے اشتراکی نظریے کی حمایت کرتے رہے اور "وفاداری بشرطِ استواری" کے پابند رہے، اور اپنے پیش روؤں کے نظریات کی تبلیغ و تشہیر کرتے رہے، لیکن اُن کے متعدد مقالات نئے ذہن پر کوئی نقش مثبت کرنے میں کامیاب نہ ہوئے، اسکی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ مارکسی نظریے کے تحت لکھے جانے والے ادب کے ساتھ ہی اردو میں مارکسی تنقید کی عدم معنویت اور سطحیت کا احساس عام ہو رہا تھا، نئے ادب کی ماہیت، تفاعل اور مقصد کے بارے میں نئے ادبی نظریات سامنے آرہے تھے، نئے فنکار ادب کو سیاست کا غلام بنانے پر رضامند نہ تھے، وہ ادب کی مکمل آزادی کے دعویدار تھے، وہ حقیقت نگاری، سماجی وابستگی، افادیت اور ترسیلیت کی غیر ضروری اصطلاحوں کے چکر میں پڑ کر تخلیق ادب کے عمل کو میکانکیت کا اسیر کرنے کے روادار نہ تھے، وہ پوری ایمانداری، آزادی اور خود مختاری سے اپنے داخلی تجربات کی لسانی تشکیل کرکے اپنی روح کی آسودگی اور بالیدگی کا ساماں کرنا چاہتے تھے

مارکسی تنقید اردو میں ہی اپنے دن پورے نہ کر چکی تھی، بلکہ یورپ اور امریکہ میں بھی زوال بکنار ہو رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یورپی ممالک میں اب مارکسی تنقید کو کوئی پوچھتا نہیں رینے ولیک نے اپنے مضمون "چھٹے دہے میں امریکی تنقید" میں مروجہ نظریات نقد کا جائزہ لیتے ہوئے مارکسی تنقید کے خاتمے کا اشارہ کیا ہے وہ اپنے جائزے میں لکھتا ہے کہ "مارکسی تنقید حیرت انگیز طور پر غائب ہو گئی ہے"۔

مارکسی تنقید کی تنزلی کا دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ نئے مارکسی نقادوں میں کوئی بھی اپنے پیش رودں یعنی احتشام حسین، ممتاز حسین یا مجنوں کی ہمسری نہ کر پایا۔ اُن کی حیثیت بونوں کی سی معلوم ہوتی ہے، اس لئے وہ دوسروں کو متاثر نہ کر سکے، ان میں کوئی ایسی آواز نہیں، جو غیر معمولی گونج پیدا کرتی، ان کی آواز پر صدائے رفتہ کا ہی گماں ہوتا ہے، اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے بزرگوں کی پیش کردہ آرا ہی کو دہراتے رہے، بزرگ مارکسی نقادوں کی کئی تحریروں میں کسی ادیب کے حوالے سے مختلف تاریخی اور معاشرتی عوامل کا جو معلوماتی جائزہ ملتا ہے، وہ اُن کے تاریخی مطالعے کی گہرائی اور ساتھ ہی مارکسیت سے گہری وابستگی کو بھی ظاہر کرتا ہے، لیکن اُن کے مقلدین کے یہاں ادب تو در کنار، تہذیب یا سماج کے حقائق کا علم و ادراک بھی واجبی ملتا ہے، یعنی وہ کسی فنکار کے تاریخی یا معاشرتی عوامل کی دقتِ نظر، استدلالی قوت اور تجزیاتی مطالعے سے کام نہیں لیتے، وہ ادب کے حوالے سے کسی ادیب کے سماجی شعور کی نشاندہی نہیں کرتے، ساتھ ہی اُن کے یہاں مارکسی نظریات سے وابستگی کسی لگن یا نظریاتی شیفتگی کے بجائے مصلحت کوشی کا تاثر پیدا کرتی ہے،

اِن نقادوں کے یہاں صرف اُن باتوں کی تکرار ملتی ہے، جو پہلے ہی مارکسی تنقید کے پیش روؤں نے ہمارے لئے ناقابلِ برداشت بنائی ہیں، تاہم محمد حسن اور قمر رئیس کے یہاں تحسینِ ادب میں بعض جمالیاتی عناصر کی کارفرمائی کا ذکر بھی ملتا ہے، لیکن وہ ایسا ادب کے جمالیاتی کردار کے کسی گہرے شعور کے نتیجے میں نہیں کرتے بلکہ مارکسی تنقید کو یک رُخے پن کے الزام سے جو اس پر مسلسل وارد کیا جاتا رہا ہے بچانے کے لئے مدافعتی جذبے کے تحت کرتے ہیں، وہ ادب کی جمالیاتی قدروں کا ذکر تو کرتے ہیں، مگر بالآخر ادب کی معاشی یا معاشرتی اصل ہی کی طرف لوٹتے ہیں، قمر رئیس "تنقیدی تناظر" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:-

> "میرے نزدیک ادب کا تنقیدی مطالعہ ادب کے تہذیبی اور عمرانی تناظر میں اُن بنیادی سچائیوں تک رسائی حاصل کرنا ہے، جو کسی بھی عہد کے ادب کو دوسرے عہد کے ادب سے متمائز کرتی ہیں۔ اِس لحاظ

ہے تنقیدی تناظر تہذیبی اور عمرانی تناظر سے علاحدہ اپنا وجود نہیں رکھتا"[1]

سید محمد عقیل جمالیات کی کارکردگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ترقی پسند نقاد جمالیات، لفظی خوبیوں اور دوسری چیزوں کا احساس رکھتے ہیں، ان سے متاثر ہوتے ہیں، لیکن یہ نہیں بھولتے کہ خود اُن کا احساس جمال مادی رشتوں اور رابطوں سے اثر پذیر ہوتا رہتا ہے"۔[2]

شارب ردولوی اعلان کرتے ہیں کہ ادب کو سمجھنے کا جمالیاتی نقطۂ نظر اپنی توانائی کھو چکا ہے!

"ادب کو خالص جمالیاتی قدروں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش ہمارے یہاں قدیم زمانے سے چلی آرہی ہے، لیکن یہ انداز نظر عرصہ ہوا اپنی توانائی کھو چکا ہے"[3]

اور سید محمد عقیل بھی بالآخر وہیں پہنچتے ہیں، جو اُن کا اصلی نقطۂ آغاز ہے:

"تنقید کا فن ایک سماجی تشریح و تعبیر کا عمل ہے، جو وقت، تاریخ اور انسان کی ذہنی تہذیب اور تربیت کے ساتھ اپنا معیار بدلتا رہتا ہے"[4]

نئے مارکسی نقادوں کی ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ انداز نگارش میں توازن، استدلالیت اور جامعیت پیدا نہ کرسکے، جس سے اُن کی نگارشات، تنقیدی دستاویزات کے طور پر نہ سہی، ایک علمی چیز ہی کے اعتبار سے قابل مطالعہ بن جاتیں، محمد حسن کی مثال لیجئے، اُن کی اکثر و بیشتر تحریریں ایک زود نویسی اور عجلت کار صحافی کے زور قلم کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں، وہ جس شاعر یا ادیب یا ادبی رجحان پر قلم اٹھاتے ہیں۔ تو سامنے کی چند سطحی اور سہل الفہم خصوصیات کو روا روی سے پیش کرتے ہیں، ایسی تنقید ادب کے بارے میں کوئی ٹھوس بات نہیں کہتی، نہ کوئی تصویر ابھارتی ہے اور نہ ہی قاری کے

---

[1] تنقیدی تناظر ص ۷ [2] تنقید اور عصری آگہی ص ۲۵۸

[3] جدید تنقید (قدر اور نظریہ) [4] تنقید اور عصری آگہی ص ۲۵۳

ذہن پر کوئی تاثر قائم کرتی ہے، ان کی عاجلانہ تحریریں بالعموم خیال کے تسلسل، استدلالیت، جامعیت اور ندرت سے یکسر عاری ہوتی ہیں، عصری ادب کے مضامین اور بالخصوص انکے اداریے اس کا ثبوت ہیں"۔

مجموعی طور پر محمد حسن کی تنقید بھی اسی طریق کی پابند ہے، جسے اُن کے پیش رووں نے مروج کیا ہے وہ ادب کا معروضی اور تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے، متعینہ نظریاتی اصولوں کو اس پر منطبق کرتے ہیں، اور ایک سرسری جائزے پر اکتفا کرتے ہیں، اُن کے یہاں جائزے کا انداز بھی اپنے پیش رووں کے جائزوں سے مختلف نہیں ہے۔ وہ کسی شاعر یا ادیب کے یہاں اُسی پہلو کی تشریح پر سارا زور ڈالتے ہیں، جو مارکسیت سے مطابقت رکھتا ہو" غالب کے تصورِ غم" میں وہ مقالے کے شروع سے آخر تک غالب کے یہاں حسرت و غم میں آرزو مندی اور مسرت طلبی کا پہلو ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں، حالانکہ یہ واقعہ ہے کہ غالب کا تصورِ غم زندگی کی گہری المیہ بصیرت کا زائیدہ ہے، اسی طرح سے وہ غالب پر اپنا نظریہ ٹھونسنے کی سعی کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"غالب کے یہاں زندگی کی آرزو، اسکی جدوجہد میں شریک ہونے کا جذبہ اور آسودگی کی خواہش کبھی سرد نہیں پڑتی" ؂۱

جدید اردو شاعری کا ایک جائزہ لیتے ہوئے اُن کا استخراجِ نتائج کا کم و بیش ایسا ہی کھینچ تان والا انداز ملتا ہے، وہ اُن جدید شعرا کی تعریف کرتے ہیں، جنکے یہاں انہیں زندگی کرنے کا بھرپور جذبہ ملتا ہے، یعنی جو کمیونسٹ نظریے کے ترجمان ہوں:

"جدید شاعر کے نزدیک زندگی نہ داخلی خواہش تھی نہ مایا جال، کائنات نے ایک خارجی حقیقت کا روپ دھار لیا تھا، جسے نہ بھلایا جاسکتا ہے اور نہ جس سے منہ موڑا جاسکتا ہے" ؂۲

(مجاز شکستوں میں گھبراتا نہیں، ان میں گھر کر گیت گانے کا عادی ہے الف ۵۳)

؂۱ غالب کا تصورِ غم (ادبی تنقید) ص ۲۴ ؂۲ جدید اردو شاعری (ادبی تنقید) ص ۴۹

نشاط و طرب کے جو تھا کے اس کی (ساحر) کی شاعری میں اسیر ہیں کہیں اور نہیں ملتے"۔ ایضاً ص۵۳

جعفری اُن گنے چنے شاعروں میں سے ہے، جو علم کی بے یقینی کا شکار نہیں جنکے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی" ایضاً ص۵۵

لطف کی بات یہ ہے کہ جس شاعر کے یہاں وہ جذبۂ نشاط کھوجنے میں ناکام رہتے ہیں اُس سے مایوس ہو جاتے ہیں، گویا ادب صرف نشاط جوئی کا نام ہے۔ اور غم والم سے اس کا کوئی رشتہ نہیں، طے شدہ نظریۂ نقد سے کام لینے کا ظاہر ہے، ایسا ہی انجام ہوگا، چنانچہ جب وہ میرا جی کے یہاں اس نوع کے رجائی عنصر کی نشاندہی کرنے سے قاصر رہتے ہیں، تو وہ بلا تامل اُن کی "فکر کو مسموم" قرار دیتے ہیں:

"شاعری میں داخلیت کے اِس سنگین جذبے نے دخل پایا، یہ جذبہ پہلے دور کی داخلیت سے مختلف تھا، کیونکہ اس کے پاس جذبۂ معصوم نہیں تھا بلکہ فکر مسموم تھی، میرا جی کی شاعری اسی جذبے کی ترجمان ہے"۔ ایضاً ص۵۴

محمد حسن کی تنقیدی تحریروں میں تعداد کے لحاظ سے خاصا اضافہ ہو چکا ہے لیکن انہوں نے مارکسی تنقید میں کیفیت کے اعتبار سے کوئی اضافہ نہیں کیا ہے، تاریخ، سماجیات اور سیاسیات کا مطالعہ کرنے سے وہ تنقیدی حیثیت کو مستحکم کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے کیونکہ وہ ادیب کی تخلیقی حسیّت کی پیچیدگی اور پُر اسراریت کا ادراک نہیں کرتے، اور نہ ہی اس بات پر توجہ کرتے ہیں کہ ادیب خارجی زندگی کے مظاہر و واقعات سے کس طرح متاثر ہوتا ہے، ادیب کے سوانحی یا سماجی حالات کی تحقیق و تلاش ایک چیز ہے اور ادیب کے ذہن و فکر پر اِن حالات کی تشکیلی اثراندازی کے عمل کی دریافت دوسری چیز ہے، محمد حسن پہلی ہی چیز پر اپنی ساری توجہ مبذول کرتے ہیں، "انیسویں صدی کے ادب کے فکری پس منظر" اسکی مثال ہے، وہ جیسا کہ اس کتاب سے بھی ظاہر ہوتا ہے ایک مورخ کا رول ادا کرتے ہیں، ادبی نقاد کا نہیں،

محمد حسن دیگر معاصر مارکسی نقادوں کے مقابلے میں ذہنی طور پر زیادہ متحرک ہیں، وہ زود نویسی،

صحافت نگاری اور سیاست گری سے اُن پر فوقیت کا تاثر پیدا کرتے ہیں، لیکن غور سے دیکھنے پر پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب فہمی یا ناقدانہ قدر سنجی میں اُن سے آگے نہیں ہیں۔ اُن کی ہوشیاری اور موقع شناسی وہاں ظاہر ہوتی ہے، جہاں وہ اُن زیادتیوں کا بڑھ چڑھ کے ذکر کرتے ہیں، جو اُن کے پیش رووں نے نظریاتی وفاداری کے جذبے کے تحت ادب پر روا رکھیں، ایسا کرتے ہوئے وہ یہ تاثر دینا چاہتے ہیں کہ وہ ادب میں فنی اور جمالیاتی قدروں کو موضوع پر فوقیت دیتے ہیں وہ یہ تاثر بھی دینا چاہتے ہیں کہ مارکسی تنقید میں تاریخی اعتبار سے وہ پہلے ناقد ہیں، جنہوں نے یہ شعور عام کیا ہے، لیکن وہ یہ تاثر قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے، اس لیئے کہ مارکسی تنقید کی کوتاہیوں کا احساس سب سے پہلے اس کے بانی کاروں کو ہی ہوا تھا، چنانچہ احتشام حسین، عبدالعلیم اور ممتاز حسین کی تحریریں اِس کا وافر ثبوت فراہم کرتی ہیں، انہوں نے ادب کی فنی اور جمالیاتی قدروں کی بحالی کا بھی بار بار ذکر کیا ہے۔ محمد حسن ہوشیاری سے کام لے کر اِس CREDIT کو اپنے کھاتے میں ڈالنا چاہتے ہیں، لکھتے ہیں:

"ہمارے تنقید نگاروں کو یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ادب پہلے آرٹ اور بعد کو کچھ اور" [1]

"ترقی پسند تحریک نے ادب کے اس مخصوص طریق کار کو فراموش کر دیا اور اسے دوسری تمام تحریکوں سے ہم آہنگ کر دیا، اس طرح ادب سماج ہی کا نہیں، سماج کی مختلف تحریکوں کا ایک ہتھیار بن گیا، اور صحافت و ادب کی درمیانی تفریق دھندلی ہو گئی" [2]

"جعفری اور کیفی اس دور کے رہنما تھے، لیکن خود ان رہنماؤں کو آج اس دور کی نظموں سے گریز ہے، یہ ادب کی جمالیاتی قدروں اور جاودانی عظمت کے ساتھ مذاق تھا" ایضاً ص ۱۰۱

---

[1] انداز بیاں کے بارے میں (ادبی تنقید) ص ۲۳

[2] ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ (ادبی تنقید) ص ۹۹

"اسی طرح ادب سماجی فریضے کے بجائے طبقاتی ہتھیار بن گیا، اور ہمارے ادیبوں نے عام زندگی کے رشتے توڑ کر طبقاتی زندگی اور طبقاتی کلچر کی کھوج شروع کی۔" ـــــــــ ایضاً ص ۱۰۱

"صاف صاف ادب کی پرکھ سیاسی پروپگنڈے ہی کو قرار دیا گیا، اس طرح ادبی فاشیت کا گرداب مکمل ہو گیا، اور ترقی پسندی ایک شاداب، نموپذیر تحریک کے بجائے اعتقاد پرست اور جامد صحافتی تحریک بن گئی۔"

ایک کٹر مارکسی نقاد کی جانب سے ترقی پسند تحریک، ترقی پسند ادب اور ترقی پسند تنقید کی حد بندیوں اور غلط کاریوں کو طنز و تضحیک اور جارحانہ تنقید کا نشانہ بنانا لمحۂ فکریہ پیدا کرتا ہے، اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ وہ ذہنی آزادی، نیک نیتی یا ادبی آگہی سے کام لے رہے ہیں، حقیقت سے بعید ہے، محمد حسن کی یہ "حق گوئی و بے باکی" دراصل وقتی مصلحت کی تابع ہے، حقیقت یہ ہے کہ محمد حسن تک آتے آتے ترقی پسندی اپنی حد بندیوں کی بنا پر فرسودہ اور زوال آمادہ ہو چکی تھی، اور اس سے نئے ترقی پسند بھی، جن میں وہ خود بھی شامل ہیں، اچھی طرح واقف تھے، محمد حسن نے وقت کے قہر کو جو ترقی پسندی پر نازل ہو رہا تھا، محسوس کیا، انہوں نے اس حقیقت کا کہ ترقی پسندی اپنی ہی عاید کردہ نصب العینیت کے دلدل میں گرفتار ہو گئی ہے، سامنا کرنے ہی میں عافیت سمجھی، اور اسکی کمزوریوں کو خود بھی بے نقاب کرنے کی ٹھانی، ایسا کرتے ہوئے ترقی پسندی کی گرتی ہوئی ساکھ کی بحالی کے ساتھ ساتھ اپنے لئے اسکی مناسب وابستگی اور متوازن رہنمائی کا فریضہ ادا کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن اُن کے سارے منصوبے اُن کی عملی تنقید کے متعدد نمونوں سے عدم مطابقت کی بنا پر نقش بر آب ثابت ہوئے، محمد حسن نے ادب کے بارے میں اپنے فارمولائی اور نظریاتی اصولوں کا اعلان اتنی شدت اور تواتر سے کیا ہے کہ اُن کی "حق گوئی" بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے، لکھتے ہیں:۔

"اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین، سجاد ظہیر اور احمد علی نے ایک نیا نظریہ پیش کیا، تو اُن کا مرکزی خیال یہ تھا کہ ادب سماجی تقاضے

کو پورا کرتا ہے، اسے ہمارے سماج کو بہتر بنانے کی لڑائی میں حصہ لینا چاہیئے [1]

"لہٰذا مارکسی تنقید اپنے کو محض ادبی یا جمالیاتی دائرے تک
محدود رکھنے کے بجائے ادب کے مجلسی رشتوں سے واسطہ رکھتی ہے،
اور ہمیشہ ادب کو اسکے اپنے دور کے طبقاتی ترتیب کے پس منظر میں
رکھتی ہے [2]"

"مارکسی تنقید کا سب سے اہم مسئلہ ادب کے فاعلی پہلو سے متعلق ہے،
یہ اسی بیان کا ایک تسلسل ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کی تصویر
ہے، ادیب ایک باعمل شریک کار ہے، اور وہ ارتقاء کی آویزش
میں حصہ لیتا ہے" ایضاً ص۱۴

"ہر دور کا ادب عصری تقاضوں کا عکاس ہوتا ہے، اور اسی لئے اس کے
آئینے میں کسی ملک اور قوم کے درد و داغ و جستجو کا مطالعہ کیا جا سکتا
ہے، وہ سماج کا پروردہ بھی ہوتا ہے اور اس کا خالق بھی، اور اسی لئے
ادب کا مطالعہ وسیع تہذیبی پس منظر کی روشنی میں کرنا ضروری ہے [3]"

"ادب کے لئے کیا اور کیوں کا جواب تہذیبی تاریخ ہی کی مدد سے فراہم
کیا جا سکتا ہے" ایضاً

مندرجہ بالا اقتباسات میں محمد حسن نے "ادب کے سماجی تقاضے" "سماج کو بہتر بنانے کی لڑائی میں اس کے حصہ لینے" "مارکسی تنقید کے اپنے آپ کو محض ادبی یا جمالیاتی دائرے تک محدود رکھنے کے بجائے ادب کے مجلسی رشتوں سے واسطہ رکھنے" "ادیب کے باعمل شریک کار ہونے" "ادب کے عصری تقاضوں کے عکاس ہونے" اور "ادب کے لئے کیا اور کیوں کا جواب تہذیبی تاریخ کی ہی مدد

---

(۱) ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ (ادبی تنقید) ص۹۹

(۲) مارکسی نظریہ تنقید (ادبی تنقید) ص۲۶ (۳) اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر ص۱۱

سے فراہم کرنے" کی جو باتیں کی ہیں، وہ بعینہٖ وہی ہیں، جو اُن کے متقدمین پہلے ہی بہ تکرار پیش کر چکے ہیں، یہ ساری باتیں اُن کے ادعائی اور جانبدارانہ نظریے کی پوری غمازی کرتی ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اعلیٰ ادب کبھی محض ادبی نہیں ہوسکتا، بلکہ جب بھی عصری زندگی کے تقاضے انسان کو تڑپاتے ہیں اور اس کے ذہن، حسیات، جذبات میں سماجی تبدیلی کے لئے پُرخلوص طوفاں مچاتے ہیں، اعلیٰ ادب وجود میں آتا ہے، جس قدر سماجی تبدیلی کی پرخلوص خواہش زیادہ ہوگی، ادب کی ادبیت بھی ابھرتی جائے گی۔ [۱]

اقتباس ہذا میں وہ حقیقت پسندی، استدلال اور تنقیدی آگہی سے کام لینے کے بجائے مفروضات اور لاعلمیت کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ اعلان کرتے ہیں کہ "اعلیٰ ادب کبھی محض ادبی نہیں ہوتا"، اور یہ کہکر شیکسپیر، کولرج، ایلیٹ اور میر و غالب کو آسانی سے نظر انداز کرتے ہیں، خود ساختہ خیالات کا کھڑپن ملاحظہ کیجئے:

۱۔ "جب بھی عصری زندگی کے تقاضے انسان کو تڑپاتے ہیں اور اسکے ذہن، حسیات، جذبات میں سماجی تبدیلی کے لئے پرخلوص طوفاں مچاتے ہیں، اعلیٰ ادب وجود میں آتا ہے"۔

۲۔ "جس قدر سماجی تبدیلی کی پرخلوص خواہش زیادہ ہوگی ادب کی "ادبیت" بھی ابھرتی جائے گی"۔

پتہ نہیں بلیک، کیٹس، کولرج، پو یا بودلیر جیسے فنکاروں کو عصری زندگی کے کن تقاضوں نے تڑپایا، اور انکے ذہن، حسیات اور جذبات میں سماجی تبدیلی کے لئے کونسا پرخلوص طوفاں مچایا، کہ وہ اعلیٰ ادب کے خالق بن گئے، اور پھر یہ دعویٰ کہ جس قدر سماجی تبدیلی کی پرخلوص خواہش زیادہ ہوگی ادب کی "ادبیت" بھی ابھرتی جائے گی، قطعاً دلیل سے عاری ہے، سوال یہ ہے کہ بیشتر ترقی پسند

---

[۱] عصری ادب 16-13 صفحہ ۲۴

فلمکاروں میں سماجی تبدیلی کی خواہش کی زیادتی کے باوجود "ادبیت" کا فقدان کیوں ہے؟

محمد حسن کے یہاں مجموعی طور پر ادب کے بارے میں جو صحافتی، سطحی اور جانبدارانہ رویہ ملتا ہے، وہی کم و بیش قمر رئیس، سید محمد عقیل اور شارب ردولوی کے یہاں بھی ملتا ہے، یہ نقاد ادب کا جائزہ لیتے وقت سماجی معنویت تاریخی شعور، افادیت اور معاشرتی تناظر پر زور دینے کے ساتھ ساتھ ادب کے جمالیاتی پہلو یا زبان و بیاں کی بعض خوبیوں کا بھی ذکر کرتے ہیں، مگر اس سے اُن کے نظریات کی ادعائیت اور محدودیت چھپ نہیں جاتی۔

مارکسی تنقید کے مروجہ طریق کار کی یکسانیت، بے ثمری اور غیر متعلقیت کا اندازہ نئے مارکسی نقادوں کی تحریروں کو پڑھ کر بخوبی ہوتا ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ مصلحت پسندی، صحافتی ذہن اور منصبی ضرورت کی بناپر میدان ادب میں در آئے ہیں، نہیں تو یہ اُن اوصاف ذاتی سے یعنی ذوق سلیم اُدبی بصیرت، نکتہ رسی اور تنقیدی شعور سے بہت حد تک عاری ہیں، اپنی تنقیدوں میں یہ زیادہ سے زیادہ ترقی پسندی کے اصولوں، اسکی تاریخ اور ترقی پسند مصنفین کے کارناموں کے جائزے کا کام کرتے ہیں، قمر رئیس کی کتاب "تنقیدی تناظر" میں بارہ مضامین میں سے سات مضامین یعنی "غالب اور جدید غزل" "سید احتشام حسین اور عصری تنقیدی مسائل" "اردو افسانہ کی نصف صدی" "اردو افسانہ میں انگارے کی روایت" "سجاد ظہیر اور ترقی پسند تحریک" "ترقی پسند تحریک اور اردو ناول" "عصر حاضر میں اردو طنز و مزاح" اس نوع کے جائزوں کا تاثر پیدا کرتے ہیں، ان مضامین میں یا تو ترقی پسند تحریک کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے یا اسکے ناقدین کے کارناموں کا ذکر ہے، جہاں جہاں افسانہ یا شاعری کے تہذیبی جائزے کا تعلق ہے، وہ بھی قطعی طور پر مارکسی اصولوں کے تحت ہوا ہے، اور جائزہ ہی رہتا ہے،

جائزہ نگاری کا یہی انداز، سید محمد عقیل کے یہاں بھی ملتا ہے، جہاں تک شارب ردولوی کا تعلق ہے، وہ بھی بالعموم معروف ترقی پسندوں کے کارناموں کا جائزہ لینے میں دلچسپی رکھتے ہیں، اس ضمن میں اُن کی کتاب "جدید تنقیدی نظریے" بطور مثال پیش کی جاسکتی ہے، اس میں انہوں نے جدید

تنقید کے مکاتبِ فکر کی تاریخ بیان کی ہے، انہوں نے بالخصوص مارکسی نقادوں کے مثبت پہلوؤں کو خوب اجاگر کیا ہے، سید عقیل ترقی پسندوں پر لکھتے ہوئے اُن کی خوبیوں کے رطب اللسان ہوتے ہیں، اُن کے برعکس جب وہ میراجی یا حلقۂ اربابِ ذوق کے شعراء کا ذکر کرتے ہیں، تو اُن کے تجربات کی اثر انگیزی کے منکر ہو جاتے ہیں :

"یہی وقت تھا جب اردو شاعری میں ایک طرف میراجی کی قنوطی اور سرریلیٹ قسم کی شاعری اپنے لئے راستہ پیدا کرنے میں کوشاں تھی، ن م راشد، اندر جیت شرما، یوسف ظفر، مختار صدیقی، مطلبی فریدآبادی وغیرہ امیجسٹ، علامتی اور روایت کے دور سے گزر رہے تھے، اور دوسری طرف ترقی پسند شاعری جوش، فیض، مخدوم، مجاز، فراق، سردار جعفری اور کیفی اعظمی کے انقلابی نعروں سے گونجنے لگی تھی، اِن میں پہلی قسم کے تجربوں نے کوئی گہرا نشان نہیں چھوڑا" ے[1]

شارب ردولوی، اپنے معصروں کی طرح مارکسی نظریے کو اوڑھنا بچھونا بناتے ہیں، وہ بھی ترقی پسند تحریک کے سرگرم مداح ہیں، ترقی پسندی کے علاوہ کسی دوسرے رجحان مثلاً جدیدیت میں انہیں اصلیت کا فقدان نظر آتا ہے، انہیں جدیدیت پرست ادیبوں کے یہاں HYPOCRISY عام نظر آتی ہے،

"لیکن HYPOCRISY آج کے جدیدیت پرست ادیبوں کے یہاں عام ہے، جدیدیت سے متاثر تنقید کی بھی کوئی سمت نہیں ہے" ے[2]

وہ بھی دیگر ترقی پسند نقادوں کی ہمنوائی کرتے ہوئے اجتماعی شعور اور ادب میں روحِ عصر کی کارفرمائی کی نشاندہی کرتے ہیں:

"ادب میں فنکار کی ذات اور اسکے انفرادی احساسات کا اظہار ضرور ہوتا ہے،

ے[1] نئی شاعری کا منفی کردار (تنقید اور عصری آگہی) صفحہ ۲۸ ے[2] جدید ادبی تنقید، چند مسایل صفحہ ۱۰۰

لیکن اس کا شعور جماعتی شعور ہے' اس طرح اسکو روح عصر سے الگ نہیں
پیش کیا جا سکتا ہے اور روح عصر سے جدلیت تک راستہ جاتا ہے"[1]

جیسا کہ مذکور ہوا' محمد حسن کی زود نویسی اُن کے اسلوب میں ایک منفرد اور ٹھوس انداز پیدا کرنے میں مانع رہی ہے' اس کے برعکس قمر رئیس' سید عقیل اور شارب ردولوی کی تحریریں زبان واسلوب کی ناہمواری سے بہت حد تک پاک ہیں' وہ اپنی تحریروں میں صاف ستھرے اور منطقی انداز میں اپنی بات کو پیش کرتے ہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ اُن کے یہاں بھی کسی تخلیق کے حوالے سے سماجی حقایق کی بھرپور تشریح و تعبیر کرنے کے بجائے اس پر ماخوذ معلومات کو چسپاں کرنے کا ایک عمومی رجحان ملتا ہے' قمر رئیس اور سید عقیل نسبتاً متون کا سامنا کرنے اور انکے حوالے سے اپنی معلومات کو پیش کرنے کی اہلیت کا اظہار کرتے ہیں' وہ ادبی رجحانات کے بارے میں نسبتاً زیادہ متجسسانہ رویے کو روا رکھتے ہیں' لیکن طے شدہ مارکسی اصولوں کا ورد کرنے سے اُن کا یہ روّیہ دب جاتا ہے' اور بالآخر وہ بھی اُسی راستے پر گامزن ہو جانے کا تاثر پیدا کرتے ہیں' جس پر اُن کے رفقا رواں دواں ہیں اور جو راستہ ادب کے بجائے سیاست کی منزل کی طرف جاتا ہے'

نئی نسل سے تعلق رکھنے والے بعض مارکسی نقاد نظریاتی جھکاؤ کے باوجود ادبی سوجھ بوجھ' بے باکی اور فہم و ذکاوت کا احساس دلاتے ہیں' ان میں عتیق اللہ خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں' انہوں نے بعض شعراء مثلاً راشد کے بارے میں مارکسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا ہے' اور بہت حد تک کھلے ذہن اور گہرے شعورِ نقد سے کام لیا ہے' وہ ترقّی پسند تنقید اور ادب کے پیش روؤں کی ہر بات کو حرف آخر تسلیم نہیں کرتے' بلکہ ان زیادتیوں اور تعصبات کا بے خوفی اور اعتماد سے ذکر کرتے ہیں' جنکے وہ مرتکب ہوتے ہیں' راشد کے بارے میں لکھتے ہیں:

"راشد کو ترقی پسندوں نے تسلیم نہیں کیا' تو یہ اُن کی کم فہمی کے بجائے
کج فہمی کی دلیل ہے"۔[2]

---

[1] جدید تنقید' قدر اور نظر (شاعر جلد ۲۶ ہم' شمارہ ۸-۷ ص ۴۶
[2] راشد' خودگری و خودنگری کی مثال (قدر شناسی) ص ۳۱

ترقی پسندی کے ابتدائی مرحلے میں اس تحریک کی کارگزاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ابتدائی مرحلے میں روایت سے بیزاری کو بے حد فروغ دیا گیا، اور بعض نے اقبال کو اپنے فکری اور تخلیقی نظام سے خارج کرنے میں جھجک محسوس نہیں کی، دراصل یہ عمل اس وقت کا تھا، جب ہمارے دانشور ادیبوں کا مارکسی علم مبتدیانہ اور بڑی حد تک ناقص تھا" الیضاً ص ۱۲

"اسی عہد میں ترقی پسندوں نے احتجاج کے لئے ایک کشادہ میدان فراہم کیا تھا، یہ ایک الگ بات ہے کہ بعض ترقی پسندوں نے دہشت انگیزی اور خالی خولی خطیبانہ سطحیت کے ذریعہ احتجاج کی بدترین مثالیں بھی پیش کیں" الیضاً ص ۵۴

عتیق اللہ نے بلیغ پیرائے میں کئی کام کی باتیں لکھی ہیں؛ مثلاً:

"پھر بھی غالب کو کسی مخصوص نظام فکر کا مدعی یا کسی لبسیط فلسفے کا مبلغ و مفسر قرار نہیں دیا جا سکتا، عتیق اللہ نے جدید دور کے بعض اہم شعراء مثلاً میراجی اور راشد کے بارے میں اپنے پیش رووں کے تنقیدی فتاویٰ کی تکذیب کی ہے، اور اپنے تنقیدی ذہن سے کام لے کر نہ صرف راشد پر ایک مبسوط اور متوازن مقالہ لکھا، بلکہ میراجی جیسے معتوب شاعر کے بارے میں بھی لکھا" میراجی مقامی بوباس اور ہندوستان کی قدیم تہذیبی اور اساطیری نظام کے دلدادہ ہونے کے باوصف ایک ایسی زبان کے قائل تھے، اور اسے استعمال بھی کرتے تھے، جس کا لغوی نظام عام فہم اور متداول ہندوستانی زبان سے ترکیب پاتا ہے" الیضاً ص ۳۷

"ترقی پسند شعری روایت" عتیق اللہ کا ایک توجہ طلب اور دلچسپ مقالہ ہے اس میں انہوں نے ترقی پسندی کے تصور کے بعض مثبت پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن ایسا کرتے

ہوئے کسی جذباتیت یا ادعائیت سے کام نہیں لیا ہے، انہوں نے جدید شاعری کے اُن پہلوؤں کو زیر بحث لایا ہے، جس سے اُن کے خیال کی توثیق ہوتی ہے، اس ضمن میں انہوں نے شہریار، محمد علوی اور ندا فاضلی کے شعری شعور میں بھی ترقی پسند میلانات کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے، عتیق اللہ کے یہاں بھی ترقی پسندی سماجی مسائل و حالات کی آگہی سے منسلک ہے۔ اور اس معاملے میں وہ اپنے نظریاتی نقادوں سے مختلف نہیں ہیں، وہ شاعری میں ایک آدھ جگہ موضوعیت کی بالادستی کی تردید کرنے کے باوجود عملی تنقید کے نمونوں میں موضوع ہی کی نشاندہی پر ساری ذہنی توتوں کا استعمال کرتے ہیں، اور یہی وہ سرحد ہے، جو اُن کی سرحد ادراک بن جاتی ہے،

بزرگ مارکسی نقادوں کے ارشادات پر معروضی اور تنقیدی نظر ڈالنے کا رواج نئے مارکسی نقادوں میں برابر فروغ پا رہا ہے، چنانچہ افصح ظفر نے بھی اپنی کتاب "اکبر الہ آبادی" میں احتشام حسین کی کئی آرا سے استدلالیت اور بے باکی سے اختلاف کیا ہے، انہوں نے بھی اکبر الہ آبادی کے ذہن کی تفہیم کے لئے تاریخی جائزے پر زور ڈالا ہے۔

○

مکتبی اور مارکسی تنقیدات کے اس جائزے سے معاصر تنقید کے تعلق سے ایک انتہائی مایوس کن صورت حال ابھرتی ہے، یہ بات خوش آیند ہے کہ گزشتہ بیس پچیس برسوں کے دوران اس صورت حال کی گمبھیرتا کا احساس کافی تیز ہونے لگا ہے، تنقید کے حقیقی تفاعل اور منصب کے بارے میں استفسارات کرنے کا رجحان فروغ پانے لگا ہے، مروجہ تنقیدی نظریات کی عدم معنویت اور بے ثمری کا احساس بڑھ رہا ہے، خود مارکسی نقاد بھی اب نئی نسلوں کے ذہنی تقاضوں سے بڑھتی ہوئی عدم مطابقت اور اپنے وضع کردہ اصولوں کی نارسائی کا احساس کرکے، احتجاجی اور مدافعتی لے کو کم کرکے اپنی پسپائی اور بے اثری کا خاموش اعتراف کر رہے ہیں، مکتبی نقاد بھی اپنی گرتی ہوئی ساکھ کے پیش نظر سطحی مقالات کے انبار لگانے کی رفتار میں کچھ سست پڑ گئے ہیں، اس

معنی خیز تبدیلی کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ حالیہ برسوں میں مغربی ادب اور تنقید کے نئے رجحانات سے قریبی واقفیت پیدا کرنے کے وسایل میں خاصی بہتری واقع ہوئی ہے، نتیجے میں علم و خبر میں خاطر خواہ اضافہ ہو رہا ہے، لازماً نئے تنقیدی افکار اور رجحانات سے واقفیت پیدا کرنے اور استفادے کی طرف زیادہ سے زیادہ توجہ دی جانے لگی ہے، چنانچہ کئی نئے نقاد اپنی آواز کی قوت اور جدت کا احساس دلانے میں کامیاب ہوئے ہیں، نئے نقادوں کے یہاں ادب کو زندگی کا ایک مخصوص، منفرد اور قائم بالذات شعبہ تسلیم کرنے، اور اسے معاشرت، فلسفہ یا سیاست کا حلقہ بگوش بنانے کے رویے سے انحراف ملتا ہے، اُن کے یہاں ادب کے تخلیقی عمل کے رموز و نکات کی تلاش و دریافت کرنے، اور اسکے طبعی خصائص کی روشنی میں اسکی تعین قدر کی پیہم لگن اور جستجو کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، ان بدلتے ہوئے حالات میں نئے تنقیدی رجحانات یعنی تمدنی، ہیئتی اور لسانی رجحانات فروغ پا رہے ہیں، آیئے، ہم اب یہ دیکھیں کہ نئے تنقیدی رجحانات کس حد تک ادب شناسی میں معاون ہو سکتے ہیں،

○

تمدنی تنقید کی ذیل میں جو نقاد آتے ہیں، وہ ادب کی ماہیت، انفرادیت اور اسکی اہمیت کے اسباب و علل کی چھان بین کے لئے، علمیت کے ساتھ اپنی ذہنی قوت اور جمالیاتی حسیت سے بھی کام لیتے ہیں، وہ بالعموم اُن تمام ہتھیاروں سے لیس ہو کر میدان ادب میں قدم رکھتے ہیں، جو نقاد کی شخصیت کے لئے ضروری ہیں، اور جن کے بغیر وہ ادب کے قلعے کو مسخر نہیں کر سکتے، ان میں اُن کی وسعتِ مطالعہ استخراجی قوت، استدلالی فکر، علمی وقار اور لسانی آگہی قابل ذکر ہیں، ان تمام اوصاف سے آراستہ ہونے کے باوجود اُن کے انداز نقد کی نتیجہ خیزی کے بارے میں اس وقت تک کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی، جب تک اس کی حقیقی عمل آوری کے عملی طریقوں کا بغور جائزہ نہ لیا جائے، تمدنی نقاد فن کا مطالعہ کرتے ہوئے بالعموم تمدنی اور علمی عناصر کی چھان بین کر کے، فنکار کے ذہنی اور تخلیقی رویوں کو دریافت کرنے کی سعی کرتے ہیں، اردو میں تمدنی تنقید کی درجہ بندی کی طرف اولاً اس لئے توجہ نہیں کی گئی ہے، کیونکہ اس نوع

کی تنقید علمی ہونے کے باوصف مکمل طور پر معروضی نہیں ہو سکتی' اس لئے کہ ہر عالم نقاد اپنے علم کو اپنے مخصوص زاویۂ نظر' ذوق اور سخن فہمی سے مربوط کر کے ادیب کا مطالعہ کرتا ہے' اس لئے ایک نقاد سے دوسرے نقاد تک فکر و نظر کے بُعد کا قائم ہو جانا لازمی ہے' دائماً معاصر نقادوں میں سے کسی نے بھی تسلسل اور باقاعدگی کے ساتھ کسی ایک انداز نقد کو نہیں برتا ہے' بلکہ مختلف طریقوں سے بیک وقت استفادے کے میلان کا اظہار کیا ہے' چنانچہ معاشرتی' فلسفیانہ' نفسیاتی' تہذیبی' تاریخی' آرکی ٹائپل اور اسطوری نقاط نظر میں سے کسی ایک نقطہ نظر کو ترجیحی طور پر برتنے کے بجائے' ایک سے زاید نقاط نظر کو بیک وقت کام میں لاتے ہیں' حسن عسکری کے یہاں نفسیاتی اور معاشرتی پہلوؤں کی نشاندہی پر زور ملتا ہے' محمود ہاشمی' آرکی ٹائپل اور تہذیبی نظریات کو پیش نظر رکھتے ہیں' وارث علوی اپنے انداز نقد کی تشکیل معاشرتی' فلسفیانہ' نفسیاتی اور تہذیبی علوم کی مدد سے کرتے ہیں' عالم خوندمیری اور وحید اختر فلسفیانہ اور تہذیبی عوامل کو فوقیت دیتے ہیں۔

تنقید ادب کا ایک ایسا لازمی شعبہ ہے' جو اسکی تخلیق کے ساتھ ہی معرض وجود میں آتا ہے' اور اپنی حیثیت کو مستحکم کر کے اسکی یعنی ادب کی حیثیت کو متعین کرتا ہے' یہ رفتار وقت کے ساتھ ادب کے ارتقاء اور بالیدگی کے مطابق اپنی توسیع کرتا ہے' داخلی طور پر یہ تکمیل یافتہ تخلیق میں ایک بے نام' تجریدی اور متضاد تجربے کی تشکیل اور ٹھوس پیکریت میں ڈھلنے اور پھر ہیئتی ارتکاز اور توازن کی تکمیلیت تک اپنی فعالیت اور کار آگہی کا احساس دلاتا ہے' تخلیق کار خود عمل تخلیق سے گزرتے ہوئے تجربات سے ردّ و قبول کے ایک طویل اور پیچیدہ سلسلے کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحرک کرتا ہے' اس عمل میں اسکی قوت مشاہدہ' حسیاتی بیداری اور تخیلی معجزہ کاری' گہری تنقیدی آگہی کے بغیر اپنی مکمل ترکیبی اور موثر صورت میں وجود میں نہیں آتی' چنانچہ مختلف شعراء نے اپنے تخلیقی عمل کے پس پردہ کام کرنے والے تنقیدی شعور کے بارے میں کہیں نہ کہیں مفصل یا مجمل اشارے کئے ہیں' میر اور غالب نے اپنے اشعار میں اپنے تنقیدی خیالات کو پیش کیا ہے' عصر حاضر میں کئی شعراء نے تخلیق فن پر نظمیں بھی لکھی ہیں' ان میں میکلیش کی ARS POETICA خاصی مشہور ہے'

بودلیر کی راج ہنس، ریلکے کی SENSE OF SOMETHING COMING اور ویلاس سٹیونز کی ON MODERN POETRY اس ضمن میں قابل ذکر ہیں، بعض شعراء نے اپنے تخلیقی عمل کے بعض حد درجہ ذاتی اور پراسرار گوشوں کی وضاحت کی ہے، ان میں کئی جدید شعراء مثلاً ایٹس، فراسٹ، ولیم کیرلاس ولیمز، ڈلن تھامسن اور چارلس اولسن قابل ذکر ہیں، انہوں نے اپنے تخلیقی ذہن، اسکے محرکات اور تجربے کی لسانی صورت گری کے رموز کی تنقیدی توجیہ کرنے کی کوشش کی ہے، بعض شعراء ایسے بھی گزرے ہیں جنہوں نے تنقید نگاری کے شعبے میں بھی اپنی منفرد حیثیت منوائی ہے، ان میں کولرج، ایلیٹ، ریڈ اور آڈن قابل ذکر ہیں، اس بحث سے اس خیال کی توثیق ہو جاتی ہے کہ تنقید تخلیق کا ایک لازمی حصہ ہے۔ جہاں تک اسکی عملی ضرورت اور افادیت کا تعلق ہے، اس کے بارے میں عجلت سے نظریاتی بنیادوں پر کوئی رائے قائم کرنا خلط مبحث کا باعث بن سکتا ہے، یہ کام غیر مشروط ذہن اور گہرے غور و تامل ہی سے انجام دیا جا سکتا ہے، تنقید کی افادیت کا سوال اس وقت تک حل ہونا دشوار ہے، جب تک ہم فن کے تخلیقی کردار اور اسکی تخصیص اور انفرادیت کو تسلیم نہ کریں، شاعری دوسرے شعبہ ہائے فکر مثلاً سائنس، طب، ریاضی، سیاسیات، فلسفہ، بشریات اور سماجیات وغیرہ کی مانند انسان کے ذہنی اور شعوری تگ و تاز کا ایک اظہار ہے، جس سے زندگی اور کائنات کے سربستہ اسرار کی تفہیم اور جمالیاتی مظاہر کی تحسین میں مدد ملتی ہے، اور حسین سے حسین تر اور خوب سے خوب تر کے تلاش کے جذبے کو مہمیز ملتی ہے، شاعری کے اس مقصد کی تکمیل کے لئے، شاعر اپنے ایک مخصوص اور منفرد طریقۂ کار کو روبہ عمل لاتا ہے، جو خاصا پیچیدہ، تہہ دار اور پراسرار ہے، سائنسی علوم اپنے مقاصد کی تکمیل کیلئے انسان کی مشاہداتی، تعقلی اور ذہنی قوتوں ہی پر تکیہ کرتے ہیں، اس کے علی الرغم، شاعری اپنے خالق کی پوری شخصیت جس میں اس کی مشاہداتی تعقلی اور ذہنی قوتوں کے ساتھ حسیاتی، جذباتی اور نفسیاتی، وجدانی اور تخیلی قوتیں بھی شامل ہیں، کی قوس قزحی شعاعوں سے اپنے وجود کو تابناک کرتی ہے یہ بات خاطر نشین رہے، کہ یہ دوسرے علوم کے خلاف خارج سے داخل کی طرف سفر کرتی ہے، اور تخیل کے آزاد، مقصود بالذات، اور ترکیبی عمل کے تحت معروضی حقائق و اشیاء سے انقطاع کر کے

کردار و واقعات کی ایک نئی اور تحیر خیز دنیا کو خلق کرتی ہے، اس عمل میں وہ فطرت کے قوانین، استدلال اور منطق سے لاتعلق ہو کر ایک ایسی مابعدالطبعیاتی رفعت کو چھو لیتی ہے، جس کا ادراک صرف وجدانی طور پر ہی ممکن ہے، اور اس کے وجود کے اثبات کے لئے، خود اس کے اندر پوشیدہ قوانین کا سہارا لینا پڑتا ہے، نارتھروپ فرائی نے فن کی تخلیقی بازآفرینی کے ضمن میں لکھا ہے:۔

"THE WORK OF IMAGINATION PRESENTS US WITH A VISION NOT OF THE PERSONAL GREATNESS OF THE POET, BUT OF SOMETHING IMPERSONAL AND FOR GREATER: THE VISION OF A DECISINE ACT OF SPIRITUAL FREEDOM, THE VISION OF THE RECREATION OF MAN.

حیرت کی بات یہ ہے کہ شاعری اپنی تکمیلی صورت میں تخیل کی جس آگہی کو خلق کرتی ہے، وہ حقیقی زندگی کی آگہی کا باعث بنتی ہے، یعنی وہ فطرت، کائنات، اور مابعدالطبعیات کے کتنے ہی اسرار کی نقاب کشائی میں مدد دیتی ہے۔

ظاہر ہے کہ شاعری کی اصلیت، اسکے محرکات اور معنویت کو صرف ان اصولوں اور قواعد کی روشنی میں سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے، جو اسکے بطون میں کارفرما ہیں، اور اسکے رگ و ریشے میں پیوست ہیں، لہٰذا شاعری کی تفہیم و تحسین کے لئے من مانے طریقے سے قانون سازی نہیں کی جا سکتی M.H ABRAHAMS نے ORIENTATION OF CRITICAL THEORIES میں تنقید کے اس تجزیاتی اور محاکماتی عمل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اسے OBJECTIVE ORIENTATION سے موسوم کیا ہے، اس اصول کے مطابق "فن پارے کا داخلی رشتوں سے تشکیل پانے والی خود مکتفی وحدت" کی صورت میں تجزیہ کیا جاتا ہے، اور "اس کا محاکمہ صرف اس معیار سے کیا جا سکتا ہے جو اس کے وجود کے اپنے طریق سے پیوست ہوں" نارتھروپ فرائی نے بھی اس بات پر زور دیا ہے کہ نقاد کو تنقیدی اصولوں کی تشکیل کے لئے ادب کی جانب رجوع کرنا چاہیئے اور ادب کے علم و آگہی کے مطابق ہی تنقیدی اصولوں کو مرتب کرنا چاہیئے، وہ لکھتا ہے:

"THE AXIOMS AND POSTULATES OF CRITICISM, HOWEVER HAVE TO GROW OUT OF THE ART IT DEALS WITH."

یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ شاعری اپنی ماہیت کے اعتبار سے اتنی تہہ دار، پیچیدہ اور پر اسرار ہے کہ اسکی تفہیم و تحسین کوئی آسان کام نہیں، یہ کام ادب سے وابستہ ہر شخص کے بس کا نہیں، دلچسپ بات تو یہ ہے کہ خود اعلیٰ درجے کے تخلیقی فنکار بھی اس کام سے تسلی بخش طریقے سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے، میر نے نکات الشعراء اور غالب نے بعض خطوط میں جن تنقیدی نکات کا اظہار کیا ہے وہ شعر شناسی اور بالتخصیص ان کے کلام کی تفہیم و تحسین کا معیار قرار نہیں دیئے جا سکتے" اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ اس کام کو مستحسن اور موثر طریقے سے انجام دینے کے لئے ایک الگ شعبۂ ادب یعنی تنقید کی ضرورت ہے، گویا تنقید کا جواز یہ ہے کہ یہ شاعری کے اسرارِ سربستہ کی نقاب کشائی کر کے قاری سے اس کے ذوقی رشتے کی معنویت کو اجاگر کرتی ہے، شاعری جس قدر پیچیدہ تجربات پر محیط ہوگی، اسی قدر تنقید کی ضرورت محسوس کی جائے گی، اس لئے کہ قاری ایک اعلیٰ پائے کے شاعر سے اپنی ذہانت، ذوق، اور تجسس کے باوجود راست رابطہ قائم کرنے میں ناقابل فہم دشواری محسوس کرے گا،

تنقید کی ضرورت کو تسلیم کرنے کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تنقید نگار کا دائرۂ عمل کیا ہے؟ چونکہ شاعری فن کی ایک اعلیٰ ترین صورت ہے، اس لئے شاعری سے قریب ہونے اسے سمجھنے، سراہنے اور پرکھنے کے لئے ذہن، نظر اور ذوق کی تربیت و تہذیب لازمی ہے، مگر اتنا ہی کافی نہیں اگر ایسا ہوتا تو شاید درس گاہوں میں یا تربیتی مرکزوں میں تربیت پانے والے ادب کے طلبہ اور ریسرچ سکالر تنقید کا حق ادا کرنے کے اہل ہو جاتے، یوں بھی کتنے ہی ایسے ادب دوست حضرات ہیں جو ذہن رسا اور ذوق سلیم کے مالک ہونے کے علاوہ وسعت مطالعہ سے بہرہ ور ہونے کے باوجود تنقیدِ شعر کی صلاحیت سے محروم ہیں، بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ اپنے ذہن رسا کی بدولت بعض اشعار ان پر آئینہ ہو جاتے ہیں، تاہم وہ اسکی تعینِ قدر کرنے سے معذور رہتے ہیں،

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعر کی تنقید میں مہارت حاصل کرنے کے لئے شاعری کے محرکات وعوامل، اسکی تخلیقی تقلیب، اسکے تشخص اور اسکی جمالیاتی اثر آفرینی اور اس نوع کے دیگر ان گنت پہلوؤں سے بنیادی واقفیت پیدا کرنا لازمی ہے، یہ گویا ایک مکمل، ہمہ وقتی، مربوط اور مبسوط علم ہے، جس پر ناقد کو حاوی ہونا ہے، یہ علم شاعری کے فروغ اور ارتقاء کے ساتھ ساتھ زیادہ ہمہ گیر اور پیچیدہ ہوتا جارہا ہے، اور بیش از بیش شاعری سے علٰحدہ ہو کر اپنی انفرادی حیثیت اور جامعیت منوانے پر اصرار کرتا ہے، تنقید کے ایک خود مختار اور فعال شعبۂ ادب کی حیثیت سے اپنے وجود کو منوانے کا سب سے بڑا جواز یہ ہے کہ یہ شاعری کو وجدان یا لاشعور سے متعلق کرتے ہوئے بھی، اسکی شعوری ساخت کے ساتھ ساتھ اسکی جمالیاتی، نفسیاتی اور اساطیری رشتوں اور معنویتوں کی توثیق کرتی ہے، اس طرح سے شاعر اپنے تخلیقی فکر، جسکی توضیح کا کام نقاد انجام دیتا ہے، کی رو سے معاشرے سے لاتعلقی اور بے گانگی کے الزام سے بری الزمہ ہو جاتا ہے، اور انسانی معاشرے میں اسکی کارکردگی، برگذیدگی اور معنویت بھی واضح ہو جاتی ہے، اس پر تنقید کے ذریعے ہی یہ بات روشن ہو جاتی ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی تہذیبی فکری اور جمالیاتی پیش رفت میں سب سے زیادہ معاون ہے، نقاد شاعری کی گہرائیوں میں جن بیش بہا انسانی تجربات سے آشنا ہو جاتا ہے، وہ قارئین کو بھی اُن سے آشنا کرانے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، اس طرح سے وہ اُن کو شاعری کے رموز کا محرم کروانے، اور اس کے نتیجے میں ان کی ذہنی آزادی اور جذباتی آسودگی کا ساماں کرتا ہے اور اس طرح سے زندگی کو زیادہ حسین، بامعنی، دردمند اور مالدار بنانے میں معاونت کرتا ہے،

یہ بدیہی ہے کہ تنقید نگار نہ ہوتے تو ورجل، شیکسپیر، درڈس ورتھ اور کولرج کے مجوعہ ہائے کلام طاق نسیاں کی زینت بنکر رہ جاتے، یہ تنقیدی عمل ہی کی معجزہ کاری ہے کہ انسانی ذہن کے شاہکار اپنی تمامتر پیچیدگی کے باوجود لوگوں کے لئے قابل فہم بن کر اُن کے دل ودماغ میں رچ بس گئے ہیں، اور زندگی کو نئی معنویت، حسن، رنگارنگی، لطافت، نزاکت اور رفعت وعظمت سے ہمکنار کر چکے ہیں، یہ تنقید ہی کی کارگزاری ہے کہ وہ فن پارے کی فرضیت کو زندگی کی حقیقت سے

ہم رشتہ کرتی ہے، اور قاری ایک جہانِ معنی سے روشناس ہو جاتا ہے، ایلن راڈرے نے لکھا ہے:

"LANGUAGE COMMUNICATES MORE THAN INFORMATION FOR INSTANCE PITY, FEAR INDIGNATION, IRONY, WIT TENDERNESS, EROTICISM, HUMOUR — AND IT DOES SO IN MANY WAYS. SO THE MIND IS 'ENLARGED' BY LITERATURE NOT ONLY IN THE AREA OF THINKING, BUT ALSO IN THE AREAS OF FEELING INTUITION AND SENSING."

تنقید عالمی ادب کے تجربے سے آفاقی انسانی کلچر کی معنویت، وسعت اور جامعیت کو آشکار کرتی ہے، تنقید نگار کا کام یہ ہے کہ وہ تخلیقات کے مخفی ترین گوشوں سے پردہ سرکائے ایلیٹ نے اسے EXPOSITION سے موسوم کیا ہے، اس سے زندگی، حسن اور فکر کی نئی وسعتیں آشکار ہو جاتی ہیں۔ ایسا کرنے کے لئے نقاد کو نہ صرف بھرپور ادبی حسیت سے، جو مشاہدہ، تخیل، احساس اور ادراک سے تشکیل پاتی ہے، بہرہ ور ہونا لازمی ہے، بلکہ اس کے زاویۂ نگاہ میں وسعت اور دل میں کشادگی کی ضرورت ہے، تاکہ وہ تنگ نظری اور تعصب کا شکار ہونے سے بچ جائے،

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

نقاد کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ادب کی تاریخ، اسکے عہد بہ عہد ارتقا، روایت اور انفرادیت کے عمل اور ردِّعمل، بدلتے حالات میں ماحول اور شخصیت کے جدلیاتی عمل کے نتیجے میں خلق ہونے والے افکار و مسایل سے کماحقہ، آگاہ ہو، اُس کے لئے اپنی زبان کے ادب کے ساتھ ساتھ دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے ادب سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ وہ تنقید کے تقابلی انداز کو روا رکھ سکے، ادبِ عالیہ کو زبانوں، نسلوں، فرقوں اور تہذیبوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا، نہ ہی جغرافیائی، زمانی یا مکانی حد بندیاں ہی اِسکے آفاقی کردار کو محدود کر سکتی ہیں، چونکہ ادب تہذیبی، نسلی، مقامی، زمانی یا سماجی حالات و واقعات کے اثرات کو لازماً قبول کرتا ہے، حالانکہ اسکی تخلیقی خاصیت، آخری لسانی شکل میں اسے ماورائیت اور آفاقیت سے آشنا کرتی ہے، اس

لئے ادب کی قدر سنجی کے لئے نقاد کو مختلف زبانوں کے شاہکاروں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ وہ ادب کا ایک عالمی شعور پیدا کر سکے اور اس شعور کی روشنی میں اپنی زبان کے ادب کو پرکھے۔

ان لوازم اور خصوصیات کی بنا پر اگر نقاد کے بارے میں یہ کہا جائے کہ وہ تخلیق کار کے مقابلے میں زیادہ عالم و فاضل اور زیادہ فعال و ہمہ گیر شخصیت کا مالک ہوتا ہے، تو تعجب کی بات نہیں ایلین راڈوے نے THE CRAFT OF CRITICISM میں نقاد کے لئے علمیت (سکالرشپ) لازمی قرار دی ہے، اس کے نزدیک نقاد کو زبان، سماجیات، نفسیات اور اخلاقیات کے علم سے بہرہ ور ہونا ضروری ہے، حالانکہ وہ "سکالرشپ کو تنقید کا خادم" قرار دیتا ہے، اور تنقید کی افضلیت کو تسلیم کرتے ہوئے "تربیت یافتہ تنقیدی حسیت" کو لازمی گردانتا ہے، اور یہ تنقیدی صلاحیت ہی ہے نہ کہ علمیت، جو "ادبی حسیت اور اچھے مذاق" کو جلا بخشتی ہے اور اسے ایک تخلیق کار بناتی ہے، درحقیقت ایک سچے نقاد کی ذمہ داریاں وہی انجام دے سکتا ہے جو ایک تخلیق کار کے جملہ پیدائشی اوصاف سے متصف ہونے کے ساتھ ساتھ کئی ایسی خصوصیات کا حامل ہوتا ہے، جو صرف اسی سے مختص ہوتی ہیں اور جن کا ذکر سطور بالا میں ہو چکا ہے،

نقاد بلاشبہ متذکرہ بالا اوصاف کی بنا پر انفرادیت، قوت، برتری اور فضیلت حاصل کرتا ہے اور وہ تنقید کے منصب جلیلہ پر فائز ہو کر ادب کے اسرار قارئین پر منکشف کرتا ہے۔ ظاہر ہے تنقید کا کام ایک ماہر فن کا کام ہے، یہ کام وہی شخص بطریق احسن انجام دے سکتا ہے، جو اس کی اہلیت اور لیاقت سے بہرہ ور ہو، یہ کام ہما شما کا نہیں، جیسا کہ بدقسمتی سے اردو میں سمجھا جاتا ہے، حیرت کا مقام ہے کہ شاعری جیسے تخلیقی فن میں بھی اردو میں فراڈ اور نقلی لوگوں کی کمی نہیں، میں ایسے لوگوں میں ان ناپختہ ذہنوں کو بھی شامل کرتا ہوں، جو اپنے تخلیقی فریضے کی سنجیدگی اور وقار کو محسوس نہیں کرتے، اور تیسرے درجے کا ادب پیش کرتے ہیں، ایسے لوگوں کی ہر دور میں کثیر تعداد رہی ہے، قدیم ادوار میں ولی، میر، درد، آتش اور غالب کے ہاتھوں صنف غزل کی مقبولیت اور اثر آفرینی کی دیکھا دیکھی متعدد دواوینِ غزل مرتب کئے گئے، جو دراصل متشاعروں

کی خامہ فرسائی کا نتیجہ ہیں۔ ایسی شاعری محض صدائے بازگشت کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

موجودہ دور میں بھی نقلی اور خام کار ادیبوں اور شاعروں کی کمی نہیں، آئے دن رسایل میں نئی شاعری اور نئے افسانے کے نام پر گھٹیا درجے کی چیزیں چھپتی ہیں، وہ نقالی کی اس وبا کا نتیجہ ہیں، جس نے اردو دنیا کو مسموم کیا ہے، ایسے گھٹیا درجے کے لکھنے والے اپنی نگارشات کو اصلی اور وقیع سمجھ کر فخریہ پیش کرتے ہیں، اور ادب میں مقام کے متقاضی ہوتے ہیں، مزید، زندگی کے ہر شعبے میں سیاست کے عمل دخل کے نتیجے میں شعبۂ ادبیات میں بھی ایسے لوگ در آئے ہیں، جو سیاسی ریشہ دوانیوں، گروہ بندیوں، ذاتی اثر و رسوخ، منصبی کار برآری اور ڈپلومیسی سے کام لے کر حصول شہرت میں کامیاب ہوتے ہیں، وہ اپنے مفاد خصوصی کے لئے ادب کو سیاست کا بدل قرار دینے میں بھی تامل نہیں کرتے، سیاست گری کا یہ اسفل انداز تنقید پر بھی حاوی ہو چکا ہے اور کرشمہ سازیاں دکھا رہا ہے چنانچہ معمولی دماغ کے صحافتی نقاد ادب کے بارے میں تعیمی اور سطحی نوعیت کے تبصروں کو تنقید کے طور پر پیش کرتے ہیں، اور اپنے پیشہ ورانہ منصب، اثر و رسوخ اور جوڑ توڑ کے علاوہ عوامی ذرایع ابلاغ کو استعمال کر کے شہرت کے مالک بن بیٹھتے ہیں، تاہم تاریخ ادب اس بات کی شاہد ہے کہ ادب میں دھاندلی، سیاست گری اور فریب کاری وقت کی ایک کروٹ کے ساتھ بے اثر ہو جاتی ہے، اور اصل اور نقل کا فرق ظاہر ہو جاتا ہے، ماضی کے ادوار میں نقل کی کارستانیاں زیادہ دیر تک جاری نہ رہ سکیں، وقت کی تبدیلی نے اسکی قلعی کھول دی، بے شک وہی فنکار دوام حاصل کرتے ہیں، جو وقتی سیاست کی شعبدہ کاریوں، طلب منفعت اور مصلحت اندیشیوں سے لاتعلق ہو کر اپنے وجود کی نیم تاریک پہنائیوں میں داخلی تجربوں کے چراغ اپنے لہو سے روشن کرتے رہے ہیں، کیٹس اور غالب کی مثال سامنے کی ہے، ایسے فنکار وقتی طور پر نامساعد حالات میں ناقدری یا تحسین ناشناسی کے شکار تو ہو سکتے ہیں، لیکن وقت کی کسی غیر متوقع کروٹ یا ایک نئے تنقیدی شعور کے معرض وجود میں آنے یا ادبی ورثے کی نئی معنویتوں سے ہمکنار ہونے کے نتیجے میں، پوری ادبی دنیا کی توجہ کا مرکز بن سکتے ہیں، اور پورے

ادبی منظر نامے کو انقلاب سے آشنا کرا سکتے ہیں یہ کام بطور خاص تنقید کے ہاتھوں ممکن ہے، ایلیٹ نے اٹھارویں صدی کے میٹا فزیکل شاعر ڈن، جو طاق نسیان میں پڑا تھا کی شعری معنویت پر نئی روشنی ڈال کر، اسکی حیاتِ نو کا ساماں کیا، حالیہ برسوں میں میر کی شاعرانہ قوتوں کو نئے سرے سے متعین کیا جارہا ہے، واقعہ یہ ہے کہ جب ایک صاحب بصیرت نقاد سامنے آتا ہے، تو وہ ادب کی پوری تاریخ اور اسکے بدلتے رجحانات کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے، اور پھر دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرتا ہے،

ادب خارجی زندگی کی زنگ خوردہ، عامیانہ اور منتشر حقیقت سے انقطاع کر کے ایک نئی مخصوص اور مربوط دنیا کو خلق کرتا ہے، ایلیٹ نے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعر کے ذہن میں لاتعداد احساسات، اور پیکروں کا اجتماع ترکیبی صورت میں ایک نئے مرکب کو خلق کرتے ہیں، تخلیقی دنیا میں فنکار کے علاوہ اگر کوئی دوسرا وارد ہونے کا استحقاق یا لیاقت رکھتا ہے، تو وہ ایک بالغ نظر نقاد ہی ہے، یہ نقاد ہی ہے جو اپنی طباعی، ذوقِ تجسس اور بینائی کی بدولت اس دنیا کی سیاحت کر سکتا ہے اور متنوع حیرت انگیز تجربات، وقوعات اور مظاہر سے دوچار ہوتا ہے، اس کا کام یہیں پر ختم نہیں ہوتا، بلکہ وہ قاری کو بھی اپنے تجربات و مشاہدات سے آشنا کرانے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، اس ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونے کے لئے اسے اپنے تجربے سے ان تمام علوم، شعبہ ہائے فکر، طبعی مظاہر اور معاشرتی عوامل سے گہری واقفیت حاصل کرنا لازمی بن جاتا ہے، جن کے اثرات شعوری یا غیر شعوری طور پر تخلیقی فنکار نے قبول کئے ہیں نئے علوم جدیدیہ مثلاً بشریات اور نفسیات نے فنکار اور نقاد دونوں کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے نیا مواد فراہم کیا ہے، اس سے فنکار کے علم و آگہی کے لئے نئی جہات روشن ہوتے ہیں، واقعہ یہ ہے کہ فنکار کی شخصیت میں غیر معمولی انجذابی قوت ہوتی ہے، وہ مقناطیس کی مانند اشیاء، مظاہر، وقوعات، تجربات اور افکار کی روح کو اپنے اندر جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے، بدیہی طور پر اس کے لہو سے پھوٹنے والے نامیاتی تجربے، جو خارج اور داخل کی متخالف قوتوں

کے مکمل انضمام کی ضمانت فراہم کرتے ہیں، اپنے اسرارِ پنہاں کو آشکار کرنے کے لئے ایک سے زیادہ ذہنی رویوں، سطحوں اور زاویوں کا مطالعہ کرتے ہیں، پس شاعر کی تخلیقات، جو اسکے ذہنی، مفکرانہ، جمالیاتی، نفسیاتی اور معاشرتی میلانات کی ترکیبی صورت کی تخئیلی بازیافت پر دال ہیں۔ ان علوم وعوامل سے بالواسطہ یا بلاواسطہ ہم رشتہ ہوتی ہیں، نتیجے میں اگر نقاد اپنی ژرف بینی اور وجدانی قوت کے ساتھ ساتھ مختلف علوم متداولہ مثلاً اخلاقیات، فلسفہ، جمالیات، نفسیات، لبشریات اور سماجیات سے بھی مدد لے کر شاعر کے تخلیقی ذہن کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے، تو وہ اپنے دائرۂ عمل سے قدم باہر نہیں رکھتا، دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان علوم اور نظریات کی وساطت سے وہ کس حد تک اپنے اصلی مشن یعنی ادب کی تفہیم و تحسین میں کامیاب ہوتا ہے،

تمدنی تنقید کے ذیل میں آنے والے معاصر نقاد بھی مختلف علوم کی مدد سے شاعر کے باطن میں اترنے کی کوشش کرتے ہیں، میراجی، حسن عسکری اور سلیم احمد نے علم نفسیات، عالم خوندمیری نے فلسفیانہ اور وارث علوی، باقر مہدی اور فضیل جعفری نے سماجیات کی مدد سے بعض فن پاروں کو سمجھنے اور سمجھانے کی سعی مشکور کی ہے، مارکسی تنقید کے مقابلے میں تمدنی تنقید کی علمیت، توازن اور معنویت کی بنا پر اسکی قدر و منزلت سے انکار ممکن نہیں، اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ مارکسی نقادوں سے طریقۂ کار میں مماثلت یعنی فن کو فنکار کی ذاتی، نفسیاتی، معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے حوالے سے سمجھنے کے رویے کو روا رکھنے کے باوجود، تمدنی تنقید اپنے منتہائے مقصد میں اس سے قطعی مختلف ہے، اختلاف کا اہم پہلو یہ ہے کہ یہ کسی طے شدہ نظریے کے تحت میکانکی طریقے سے شاعری کو جانچنے پر اصرار نہیں کرتی، جسکے نتیجے میں شعری رویے پر تنقیدی نظریے کا تغلب قائم ہو جاتا ہے، تمدنی تنقید کے موئیدین نظریے کو اختیار تو کرتے ہیں، مگر وہ اسکی ادعائیت اور قطعیت پر اصرار نہیں کرتے، وہ نظریے کو مقصد نہیں بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ قرار دیتے ہیں، اور ضرورت پڑنے پر اس میں تبدیلی کرنے یا قطعی طور

پر اس سے دست بردار ہونے سے بھی احتراز نہیں کرتے، ضرورت پڑنے پر وہ بیک وقت ایک سے زاید نظریات سے بھی استفادہ کرتے ہیں، وارث علوی اور فاروقی اسکی مثالیں ہیں،

اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ کسی نظریے کی غلامی پر رضامند نہیں، وہ ادب کا مطالعہ سیاسی مصلحتوں کے تحت نہیں کرتے، وہ آزادیٔ رائے اور ذہنی خود مختاری کا ہر قیمت پر تحفظ کرتے ہیں اُن کی غرض وغایت اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ادبی تجربوں کی اصلیت کو دریافت کریں، اس مقصد کے حصول کے لئے وہ ہر اس علم، نظریہ اور اصول کو عملی طور پر برتتے ہیں، جو اُن کی دستگیری کر سکے ساتھ ہی وہ ادب کے خود مختارانہ وجود کو بھی تسلیم کرتے ہیں، وہ اس سے رعونت اور تند جبینی سے پیش نہیں آتے بلکہ اسکی گریز پائی، داخلیت پسندی اور وجودی (ONTOLOGICAL) کردار کے پیش نظر اس کے ساتھ منکسر المزاجی اور ہمدردی کا رویہ روا رکھتے ہیں تاکہ اس کے قرب سے متمتع ہو سکیں، اور اس سے ایک ذہنی رشتہ قائم کر سکیں، اس رشتے کو بامعنی مکالمے میں تبدیل کرنے کے لئے وہ مختلف نظریات اور علوم کا دامن تھام لیتے ہیں۔ غالباً اسی بنا پر ایلین راڈوے نے ادب کے مطالعے کے لئے PLURALISM کے اصول کو واحد غیر نزاعی اصول نقد قرار دیا ہے، وہ لکھتا ہے کہ "یہ وہ اصول ہے جو یہ کہتا ہے کہ تخلیقی ادب کے نمونوں کی روح تک پہنچنے کے لئے ایک سے زاید راستے ہیں۔"

تمدنی تنقید کے طریق کار کے موئیدین میں حسن عسکری، وزیر آغا، عالم خوندمیری، وحید اختر، وارث علوی اور فضیل جعفری خاص طور سے شامل ہیں، اس نوع کے تنقید نگاروں میں وزیر آغا ایک وسیع المطالعہ زیرک، رمز شناس، سلیم الطبع اور کشادہ ذہن نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں، "نظم جدید کی کروٹیں" سے لے کر "تناظر" تک انہوں نے مختلف علوم مثلاً عمرانیات، نفسیات، بشریات، اساطیر اور علم طبیعات کی مدد سے ادبیات کے داخلی اور خارجی محرکات وعوامل کا تجزیاتی مطالعہ کر کے فنکار کی شخصیت کے عناصر ترکیبی اور پھر تکمیل شدہ فن میں اسکے اظہارات کا مطالعہ باریک بینی، خلوص اور انہماک سے کیا ہے، یہ کام کرتے ہوئے وہ فن کے خارجی موثرات اور اس کے داخلی تخلیقی طریقۂ کار میں نقطۂ اتصال کی دریافت پر زور دیتے ہیں، جو اعلیٰ فن کی تخلیق کے لئے راستہ ہموار کرتا ہے، سب

سے زیادہ خوش آیند بات یہ ہے کہ وزیر آغا کئی مقامات پر شاعری کی ماہیت اور اسکی تشکیل کے رموز کی تفہیم کے لئے غیر متعلقہ باتوں سے اجتناب کر کے شعر کی لفظی ساخت کے مطالعے کو مرکزی اہمیت دیتے ہیں اور الفاظ کی کارکردگی پر روشنی ڈالتے ہوئے "تخلیقی عمل"، "لفظ و خیال کے رشتے" اور "غواصی کے عمل" کی وضاحت کرتے ہیں،

"غواصی اور ربط کی دریافت کے اس عمل میں لفظ کی اہمیت سے انکار مشکل ہے کہ اس کے بغیر یہ تجربہ اور یہ دریافت مادی پیکر میں سامنے نہیں آسکتی"[۱]

وزیر آغا کی دلچسپیاں متنوع ہیں، وہ شعر کے لسانی مطالعات کے علاوہ اس کے عمرانی اور تہذیبی محرکات کی تلاش و تعین کو بھی اہمیت دیتے ہیں، "اردو شاعری کا مزاج" میں لکھتے ہیں:

"کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اسکی شاعری نے جنم لیا، لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا، بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے، اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا آئینہ ہے، یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لئے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے، دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے، اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے ان دونوں سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے، جو اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کرتا ہے"[۲]

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شاعری کے مطالعہ کے لئے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر

۱۔ نظم جدید کی کروٹیں ص ۱۴ ۲۔ اردو شاعری کا مزاج ص ۹

کے جائزے کو ضروری قرار دیتے ہیں، اس عمل میں دو منفرد خصوصیات اُن کے یہاں ایسی ہیں جو انہیں مارکسی نقادوں کے طریق کار سے متمائز کرتی ہیں؛ ایک، وہ کسی شاعر کے حوالے سے خارجی پس منظر کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے اہم تشکیلی اور دیرپا عناصر کا ایک وسیع تصور رکھتے ہیں، وہ فوری نوعیت کے سماجی یا معاشی حالات کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے، بلکہ ایک وسیع تناظر میں "دھرتی کی تاریخ" کا احاطہ کرتے ہیں اور سماجی حالات کے علاوہ تہذیبی تصورات، بشریات، نفسیات اور روایات و اقدار کے گہرے اور بسیط مطالعے پر بھی حاوی ہو جاتے ہیں؛ دوسرے، وہ شاعری کو خارجی حالات کی راست، ترسیل کا آلہ قرار نہیں دیتے، بلکہ وہ شاعر کی داخلی سطح پر اسکی اندرونی قوتوں سے مربوط ہونے کے عمل کو لازمی قرار دیتے ہیں، اس طرح سے وہ شاعری کو ایک محدود نوعیت کے شخصی ردعمل کے مترادف قرار دینے سے احتراز کرتے ہیں، اور اسے ایک ارفع اور عالمگیر انسانی اور تہذیبی سطح سے آشنا کرتے ہیں، شاعری، اُن کے نزدیک اِن شعبہ ہائے فکر سے بھرپور استفادہ کرتی ہیں، جن سے انسانی اقدار متشکل ہوتی ہیں، شاعری ان شعبہ ہائے فکر کی نورانی شعاعوں کو رگ وپے میں جذب کرتی ہے، اور قاری یا نقاد کے ہاتھوں ذرا سے لمس فکر سے یہ شعاعیں دمکنے لگتی ہیں، اور روشنی دائرہ در دائرہ پھیلتی ہے اور طلسمی منظر ناموں کی تخلیق کرتی ہے۔

وزیر آغا نے اسی نظریے کے تحت اردو شاعری کی تین اصناف یعنی گیت، غزل اور نظم کا جائزہ لیا ہے، اور شاعری کے نئے فکری اور تہذیبی ابعاد کو روشن کرنے کی کوشش کی ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوتے، یعنی اپنے تنقیدی طریقہ کار سے وہ ہمیشہ اُن نتائج کا استنباط نہیں کر پاتے، جو اُن کے طویل تہذیبی مباحث اور علمی وسعت و استدلال سے متوقع ہوتے ہیں، انہوں نے برصغیر میں تہذیبی ارتقاء کے پس منظر میں مختلف تہذیبی قوتوں کی آویزشوں کے نتیجے میں گیت کو بت پرستی، غزل کو جز اور نظم کو کل کے مترادف قرار دیا ہے، یہ طریقہ نقد اپنی کی جدت کے باوجود دو بنیادی نکات کی بنا پر اپنی متوقع اور موثر کارکردگی انجام نہیں دے پاتا اول، یہ کہ مختلف تہذیبی عوامل کے تحت شاعری کی صنفی تفریق اپنے معقول جواز کی عدم موجودگی

میں جن نتائج کو راہ دیتی ہے، وہ عمومی نوعیت کے ہیں، غزل کی صنفی منتشر خیالی کو پیش نظر رکھ کر اسے تہذیبی ارتقاء کی جس منزل میں انفرادیت کی پہچان سے مربوط کیا گیا ہے، وہ نقاد کی ارادی منصوبہ بندی کو ظاہر کرتا ہے، اس لئے کہ غزل کی منتشر الخیالی کا اطلاق غزل کی تمام تر شاعری پر نہیں ہو سکتا اسی طرح نظم کی جس تکمیلیت یا کُل کو اس کے تہذیبی ارتقا سے مربوط کیا گیا ہے، وہ صرف نظم ہی سے متعلق نہیں ہو سکتا، بلکہ غزل کے بارے میں بھی صحیح ہو سکتا ہے، میر، غالب اور فیض کے کتنے ہی غزلیہ اشعار اپنے تخیلی پس منظر ڈرامائیت، واقعہ، مکالمہ اور شعری کردار کے عمل اور رد عمل کی بنا پر ایک کل کا تصور پیش کرتے ہیں، اور اسکے مقابلے میں انیسویں صدی میں آزاد اور حالی سے لے کر موجودہ صدی میں جوش، ظفر علی خان اور اختر شیرانی تک کتنے ہی نظم نگار ایسے ہیں، جو نظم کے کلی تصور سے ناآشنا ہیں، اس لئے صنفی اعتبار سے وزیر آغا کی تھیسس اُن کی ذاتی رائے کا تاثر پیدا کرتی ہے،

دوم، وزیر آغا اپنے تصورات کی توثیق کے لئے قدیم و جدید ادوار کی شاعری کے مختلف نمونے پیش کرتے ہوئے سچی شاعری اور کلام منظوم کے فرق کو ہمیشہ ملحوظ نہیں رکھتے، نتیجے میں اُن کے نتائج افکار بھرپور اثر قائم نہیں کر پاتے، "اردو شاعری کا مزاج" میں بدلتے تہذیبی اور فکری مظاہر کے نتیجے میں شاعری کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہوئے وہ کئی شعراء مثلاً نظیر اکبرآبادی، فانی، اقبال اور اختر شیرانی کے یہاں موضوعی اور ذہنی جہات کا تعین کرتے ہوئے وہ انکے یہاں سچی شاعری اور کلام منظوم کی تفریق کو نظر انداز کرتے ہیں، وہ شعراء کے رویوں کی تعیُن کرتے ہوئے اُن کے کلام، خواہ وہ شاعری ہو یا کلام منظوم، پر اپنے خیالات کی بنیاد رکھتے ہیں، چنانچہ وہ فانی کے ذیل کے بیانیہ شعر کو بھی "غزل کے بلند پایہ اشعار" میں شامل کرتے ہیں،

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا ۔۔۔ زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

وزیر آغا فن کے خارجی محرکات کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی فن پارے کو ایک منفرد اور قائم بالذات تخلیق قرار دیتے ہیں، اس سے ظاہر ہے کہ وہ فن کے انفرادی وجود پر نظر رکھتے ہیں، لکھتے ہیں،

"ایک صحیح نقاد ہر فن پارے کو ایک منفرد تخلیقی کاوش قرار دیتا ہے،
اور اس کا جائزہ اس طور لیتا ہے کہ اسکی جمالیاتی چکاچوند میں اضافہ
ہو جاتا ہے[1]"

گویا ان کی تنقید کا ایک اہم اور مستحسن پہلو یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمدنی نظریے کے پابند ہو کر نہیں رہ جاتے، وہ ذہن کی جولانی، فکر کی کشادگی اور ذوق سلیم سے کام لے کر کئی شعراء کا انفرادی اور تخصیصی مطالعہ کرتے ہوئے ان کے تہذیبی اور مجلسی حالات کے جائزے سے گریز کر کے راست اُن کی تخلیقات کا سامنا کرتے ہیں، اور اُن کے کلام ہی سے یا تو ان کے شعری تصورات سے یا زبان و بیان کے خصائص سے زندگی، فطرت، کائنات اور اخلاقیات کے بارے میں اُن کے رویوں کی توضیح کرتے ہیں، اس ضمن میں "نظم جدید کی کروٹیں" میں اقبال، راشد، میراجی، اور راجہ مہدی علی خان کے مطالعے قابلِ ذکر ہیں، اسی طرح "کرمک ناداں سے کرمک شب تاب تک" میں اقبال کے ذہنی رویوں کا اظہار دو خاص علامتوں یعنی پروانہ اور جگنو کے وسیلے سے کیا گیا ہے، جو لاریب اُن کی باریک بینی اور جودت طبع کو ظاہر کرتا ہے، جدید شعراء میں عارف عبدالمتین اور شہزاد احمد کا مطالعہ اسی طریقے سے کیا گیا ہے، یہ بات کہنے میں مجھے تامل نہیں کہ جہاں وزیر آغا شاعر کی تخلیقات پر تمام تر توجہ مرکوز کر کے اس کی شاعری کی نوعیت، محرکات اور رویوں کی تعین قدر کرتے ہیں، وہاں انکی بصیرت ذکاوت اور قوت فیصلہ کے جوہر چمک اٹھتے ہیں۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وزیر آغا کے ذہن و فکر میں وسعت ہے، وہ مختلف علوم متداولہ کا گہرا مطالعہ کر کے اپنے ذہن و فکر کو مزید وسیع اور مالدار بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں، وہ علم و خبر کو اپنے وجود کا حصہ بناتے ہیں، اور پوری آگہی اور ذہن کی انجذابی اور متجسسانہ قوت سے شعر و ادب کے نادیدہ امکانات کو منور کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ "آشوب آگہی" جیسا علمی اور فلسفیانہ مقالہ اسکی عمدہ مثال ہے، یہ ادبی شعور کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کی تفہیم میں ممد و معاون ثابت

---

[1] تنقید کیا ہے (تنقید اور عملی تنقید) ص ۲۰

ہوتا ہے، اسی طرح جب وہ تخلیقی عمل پر غور و فکر کرتے ہیں، تو اسے خالص شعری نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ اس کے حیاتیاتی، تاریخی اور دیومالائی پہلوؤں پر غائر نظر ڈالتے ہیں، وہ فنون لطیفہ کے حوالے سے بھی اسکی ماہیت کے رموز کو آشکار کرتے ہیں، وزیر آغا کی ہمیشہ یہ کوشش رہتی ہے کہ وہ شعر و ادب کے وسیع تر امکانات اور دور رس عواقب پر محیط ہو جائیں، اور ایسا کرتے ہوئے وہ ادب کی وقعت، ہمہ گیری اور توسیع کا ساماں کرتے ہیں، اور ادبی اقدار کی سطح کو بلند کرتے ہیں

وزیر آغا کے تنقیدی شعور میں وسعت اور ہمہ گیری ہے، وہ ادیب یا ادب کا سامنا کرتے ہوئے اپنی شخصیت کی وسعت اور ہمہ گیری کے سحر سے ان کے مستور گوشوں کو بے نقاب کرتے ہیں،

"شاعری کا وصف یہ ہے کہ وہ شگفتن ذات کا مظاہرہ کرتی ہے نہ کہ ترسیل نظریات کا، جب یہ بنیاد دھیا ہو جائے تو پھر نئی شاعری کی توضیح کچھ ایسی مشکل نہیں" (نئی شاعری)

"نئی نظم کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ بحیثیت مجموعی علامتی ہے، اور جب میں کہتا ہوں کہ وہ علامتی ہے تو اس سے میری یہ مراد ہے کہ وہ کسی مقرر معنی کو قاری تک پہنچانے کا اہتمام نہیں کرتی، بلکہ علامت اور لفظ کی دیواروں کو توڑ کر ذات کے پھیلاؤ اور وجود کی مسافت کو طے کرنے کی کوشش کرتی ہے۔" (نئی اردو نظم)

"برق زار" ضیا جالندھری کا جہنم ہے، زماں و مکاں کی تبدیلیوں کے باعث "یہ جہنم" (بعض امور میں) ڈانٹے کے INFERNO اور ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ سے مختلف ہے، لیکن اس اعتبار سے یہ ان دونوں سے مشابہ ہے کہ یہاں بھی زندگی موت کی زد میں آچکی ہے، اور ایک کربناک کیفیت چاہے یہ آگ ہو، ریت ہو یا برف، باقی تمام کیفیات پر حاوی ہو چکی ہے۔ (ضیا جالندھری کی نظمیں)

حسن عسکری کو تمدنی نقاد اس بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ مختلف ادبی تحریکات اور رجحانات کی تشریح سماجی اور تہذیبی تناظر میں کرتے ہیں، وہ زیادہ تر ہنگامی نوعیت کے ادبی مسایل پر اظہار خیال کرتے ہیں "ستارہ یا بادبان" میں پہلے دس مقالے ادبی مسایل کی بحث انگیز توضیح سے متعلق ہیں، اور پھر بقیہ سترہ مضامین میں سے صرف پانچ مقالے حالی، جرأت، فراق، محسن کاکوروی اور منٹو کے مطالعات پر مبنی ہیں۔ "انسان اور آدمی" میں بھی تین چار مضامین کو چھوڑ کر بقیہ مضامین عمومی نوعیت کے ادبی مسایل و افکار سے بحث کرتے ہیں،

جیسا کہ مذکور ہوا، حسن عسکری کے اکثر و بیشتر مضامین جو عمومی نوعیت کے ہنگامی مسایل و رجحانات کے تجزیہ و تشریح پر مشتمل ہیں، ان کے کسی عمیق اور مربوط تنقیدی شعور کا پتہ نہیں دیتے، ان کے مضامین کے عنوانات ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی فوری نوعیت کے ادبی مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہیں۔

انہوں نے ایسے مطالعات سے خصوصی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے جو مغربی ادب خاص کر فرانسیسی ادب سے متعلق ہیں، اور جو ان کے غیر زبانوں کے ادب سے واقفیت پر دلالت کرتے ہیں، وہ اپنی معلومات کو اردو میں فخریہ پیش کرتے ہیں، یہ کام غیر افادی یا غیر وقیع قرار نہیں دیا جا سکتا بشرطیکہ اسکی افادیت اور معنویت بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو ادب کے حوالے سے قائم ہو، اور ایسا کرتے ہوئے غیر معمولی ادبی بصیرت اور ذہنی تاثر پذیری کا ثبوت فراہم کیا جائے۔ حسن عسکری ان دونوں شرائط کو کما حقہ، پورا نہیں کرتے، وہ بودلیر پر لکھتے ہیں، تو سارا مقالہ شروع سے آخر تک عن فانہ انداز میں اسی پر تمام ہوتا ہے، جہاں وہ مغربی افکار کا اردو ادب سے مطابقت کا کوئی پہلو ڈھونڈتے ہیں (حالانکہ ایسا کم ہی دیکھنے میں آتا ہے) وہاں وہ اپنے دعوے کو دلیل کی کمزوری یا عدم معنویت سے ثابت نہیں کر پاتے، مثلاً وہ رائج جیسے فلسفی کے افکار کی مماثلت کی نشاندہی فراق جیسے جذباتی شاعر کے یہاں کرتے ہیں، حسن عسکری کے لیے معلوماتی مضامین بالعموم روا روی میں لکھے گئے ہیں، وہ ٹھوس علمی اور استدلالی بنیاد سے عاری ہیں، اور محض تاثراتی انداز رکھتے ہیں، خود لکھتے

ہیں، "چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردعمل پیدا ہوا ہے، میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں" ۱

حسن عسکری اس حقیقت کو فراموش کرتے ہیں کہ ان کا "چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر" ان کے اندر پیدا ہونے والا شخصی ردعمل اگر علمی جامعیت اور استدلالی نظم وضبط میں ڈھلنے سے قاصر رہے تو وہ تنقیدی اعتبار کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا، ان کی ایسی تحریریں علم و تجربے مملو ہونے اور ذاتی ردعمل کی چاشنی کے باوجود ان کے تنقیدی ذہن کی کارآگہی کو مشکوک بناتی ہیں ان تحریروں میں علمی متانت اور وقار اور ذہنی ہمہ گیریت کے بجائے اخبار کے ادبی کالم کی سی سطحی منطقیت، بات سے بات پیدا کرنے کی ہوشیاری، بزلہ سنجی، فقرہ تراشی اور طنز و استہزا کا انداز کارفرما ہے،

دوسری بات یہ ہے کہ وہ معمولی سے معمولی نکتے کی بھی اتنی غیر ضروری توضیح کرتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے، ان کی تحریروں کا وضاحتی اور تکراری انداز مکتبی نقادوں کو بھی مات کرتا ہے، مثال کے طور پر ان کے مقالے "استعارے کا خوف" کو لیجئے، اس میں استعارہ سازی کے بارے میں اس خیال کو کہ استعارہ اندرونی اور بیرونی دنیا کے باہمی ادغام سے معرض وجود میں آتا ہے انہوں نے مقالے کا تقریباً اسی فیصد اسی معروف نکتے کی تشریح کی نذر کیا ہے:

> استعارے کی پیدائش کا عمل وہی جو خواب کی پیدائش کا، آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اور رد بھی، ان دو رجحانات میں سمجھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست ظاہر تو نہیں ہوتا، ہو بھی نہیں سکتا، اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے، اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ، اس میں ہمارے شعور، اجتماعی لاشعور، احساس، جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حصہ بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے اندر جذب

---

۱ انسان اور آدمی (پیش لفظ) ص ۷

کرلیا ہے۔

تہہ دار استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیے' ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی' دوسرے' اپنی خودی کی کوٹھڑی سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔

آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو چاہے نثر' لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہے تو اندرونی دنیا اور بیرونی دنیا دونوں کو قبول کئے بغیر اور اِن دونوں کو آپس میں سموئے بغیر چارہ نہیں' اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے استعارے کی پیدائش

استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے استعارہ جذبے اور فکر کی علاحدگی کو ختم کر کے انہیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے' شعور اور لاشعور' جسم اور دماغ فرد اور جماعت' انسان اور کائنات کا وصال اسی کے وسیلے سے ہوتا ہے''

استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے

استعارہ کا مطلب یہی ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کارفرما ہیں' جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی' اور جو بدیہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ تر وحدت کی تشکیل کرسکتے ہیں

وجود کے اتنے متضاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے اُن کی نوعیت بدل دینا استعارے کا کام ہے۔

ایک چھوٹے سے مضمون میں ایک ہی نکتے'' جس کی وضاحت مغربی ادب میں پہلے ہی ہو چکی ہے'' کی بار بار وضاحت کرنا اور ایک ہی نتیجہ برآمد کرنا نہ صرف ذہنی و فکری نظم و ضبط

کی کمی کو ظاہر کرتا ہے، بلکہ اُن کی انتقادی قوت کو بھی مشکوک بناتا ہے، یہی عالم کم و بیش دیگر مقالوں کا بھی ہے، رہے وہ مقالے جو انفرادی فنکاروں کے مطالعات پر مشتمل ہیں، اور جو اُن کے تنقیدی شعور کی فعالیت کا ثبوت فراہم کر سکتے" وہ بھی قاری کو مایوس کرتے ہیں، مجھے حیرت ہے کہ فاروقی، وارث علوی اور شمیم حنفی کن بنیادوں پر اُن کی ناقدانہ صلاحیتوں کے اس قدر مداح ہیں، اُن کے انفرادی مطالعوں میں میر، فراق اور حالی کی شاعری کے مطالعات بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں، اِن مقالوں میں اُن کی ناقدانہ معروضیت، ذہنی انضباط اور تحسین شناسی پر سے اعتماد اٹھ جاتا ہے" میر اور نئی غزل" کا آغاز یوں ہوتا ہے:

"یہ بات اب واضح ہوتی جا رہی ہے کہ ہماری غزل پر غالب کے بجائے میر کے اثرات بڑھ رہے ہیں، اسکی وجہ محض تنوع پسندی نہیں ہے، اب ہمارے غزل گو ئی ذہنی اور روحانی ضرورتیں محسوس کر رہے ہیں، جو غالب کی شاعری سے پوری نہیں ہوتیں، اب اُن کے سامنے ایسے مسئلے ہیں جنہیں میر نے زیادہ شدت سے محسوس کیا تھا، اور ایک ایسا مزاج پیدا کرنے کی کوشش کی تھی، جو زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے میں مدد دے سکے، وہ مسئلہ صرف ہمارے ہی شاعروں اور ادیبوں کے سامنے نہیں، بلکہ پوری دنیا کا ادب آج کل اسی کشمکش میں مبتلا ہے، اس اعتبار سے میر، غالب سے زیادہ جدید ہے، اور نئے تقاضوں سے زیادہ ہم آہنگ ہے"[1]

"میر اور نئی غزل" کے اس تمہیدی پیراگراف سے حسن عسکری کے کئی دعوے معقول دلائل کے محتاج نظر آتے ہیں، مثلاً اس میں جدید غزل پر غالب کے بجائے میر کے اثرات بڑھنے کے جو دلائل دی گئی ہیں، وہ یکسر غیر معقول اور بے بنیاد ہیں، غالب کے مقابلے میں میر کے اثرات کے فروغ کا جو دعویٰ کیا گیا ہے، اسکے لئے نہ "تنوع پسندی" سبب ٹھہرایا جا سکتا ہے، نہ ہی "ہمارے غزل

[1] میر اور نئی غزل ص ۱۶۵

لوگوں کی وہ ذہنی اور روحانی ضرورتیں" ہیں، جو غالب کی شاعری سے پوری نہیں ہوتیں، شاعری میں قدما کے اثرات کو قبول کرنے کی وجہ تنوع پسندی ہو ہی نہیں سکتی، اس لئے کہ متاخرین ارادی سعی سے قدیم شعراء کے تتبع میں تنوع پیدا نہیں کرتے، یہ بات بھی ناقابل فہم ہے کہ ہمارے غزل گو شعراء کی وہ کونسی نئی ذہنی اور روحانی ضرورتیں ہیں، جو میر تو پورا کرتے ہیں، مگر غالب پورا کرنے سے قاصر ہیں، یہ بات واضح ہے کہ میر ہی کی طرح غالب بھی کماحقہ، جدید ذہن کے تقاضوں کو پورا کرنے کی قوت رکھتے ہیں، چنانچہ آل احمد سرور لکھتے ہیں "لوگوں نے غالب کے چراغ سے چراغ جلائے اور آج اردو کے بہت سے نمایندہ شعراء پر اُن کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں"۔

پھر یہ کہنا کہ نئے غزل گو کے سامنے ایسے مسئلے ہیں جنہیں میر نے زیادہ شدت سے محسوس کیا تھا۔ اُن کی غالب ناشناسی کے رویے کو ظاہر کرتا ہے، اُن کی لاعلمی کا اندازہ اس بیان سے بھی ہو سکتا ہے کہ "(میر نے) ایک ایسا مزاج پیدا کرنے کی کوشش کی تھی جو زندگی سے ہم آہنگی رکھنے میں مدد دے سکے" اور اس پر ایزاد یہ "کہ یہ مسئلہ صرف ہمارے ہی شاعروں اور ادیبوں کے سامنے نہیں، بلکہ پوری دنیا کا ادب اسی کشمکش میں مبتلا ہے، اس اعتبار سے میر غالب سے زیادہ "جدید" ہے، معلوم نہیں کہ میر نے کونسا ایسا مزاج قائم کرنے کی کوشش کی تھی، جو زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے میں مدد دے سکے، اور جو غالب قائم نہ کر سکے، یہ زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنا "کیا مطلب رکھتا ہے؟ شاعر زندگی کو بھوگتا ہے، اس سے تجربے حاصل کرتا ہے (خواہ زندگی سے ہم آہنگی یا عدم مطابقت کے نتیجے میں) اور پھر حقیقی زندگی سے انحراف کر کے تخیلی سطح پر اپنے تخلیقی وجود کی بازیافت کرتا ہے، ظاہر ہے کہ "زندگی سے ہم آہنگی قائم رکھنے والی" بات بے محل ہے، اس بے محل بات کو پوری دنیا کے ادب کی کشمکش کا باعث ٹھہرانا اور اسی اعتبار سے میر کو غالب کے مقابلے میں زیادہ جدید ٹھہرانا بے معنی ہے، تعجب تو یہ ہے کہ "میر اور نئی غزل" کے عنوان سے دو مضامین لکھنے کے باوجود وہ نہ ہی میر اور نہ ہی میر کی نئی غزل سے کسی ٹھوس یا قابل قبول مناسبت کو قائم کر سکے ہیں، وہ میر کی نئی غزل سے مناسبت کی جو دلیل پیش کر رہے ہیں، وہ وہی دلیل ہے جس کا مضمون کے آغاز میں انہوں نے ذکر

کیا ہے، اور جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے، یعنی میر نے عام زندگی سے رشتہ قائم کر لیا تھا، اس دلیل کی عدم معقولیت کی بنا پر پورے مضمون میں میر کی نئے ذہن سے مماثلت کے حوالے سے جو بحث کی گئی ہے وہ گمراہ کن نتائج کی طرف لے جاتی ہے۔

اُن کا ایک اور مقالہ "حالی کی مناجات بیوہ" بھی اُن کے ذوقِ سلیم اور ناقدانہ قوت کے بارے میں شکوک پیدا کرتا ہے، مضمون میں اس بلند بانگ دعوے کے باوجود کہ "اس کے "مناجات بیوہ" کے خالص ادبی پہلو کی طرف کسی نے توجہ نہیں کی ہے"، انہوں نے اس کے ادبی پہلو کو اَن چھوا رکھا ہے، محض یہ لکھنے سے کہ نظم میں "تشبیہات، استعارات تو الگ رہے، حالی نے محاورے تک ایسے استعمال کئے ہیں، جو ایک طرف تو بیوہ کے جذباتی تجربے کی شدید ترین ترجمانی کرتے ہیں دوسری طرف اس کے تجربے کا مقابلہ و موازنہ عام انسانوں کی وسیع تر زندگی سے کرتے ہیں"، اس نظم کا ادبی پہلو اجاگر نہیں ہوتا، اور پھر یہ دعویٰ کہ "اگر شعری طریقۂ کار کی موزونیت اور کامیابی کے نقطۂ نظر سے غور کریں، تو مناجات بیوہ کا شمار اردو کی اعلیٰ ترین نظموں میں ہوگا" قطعی طور پر ٹھوس دلایل سے عاری ہے، "شعری طریقۂ کار کی موزونیت اور کامیابی" سے کیا مطلب لیا جا سکتا ہے؛ محض کسی چیز کے ذکر سے ہی تو بات نہیں بنتی ہے۔

جہاں تک فراق کے بارے میں اُن کے تصورات و تاثرات کا تعلق ہے، وہ نہ صرف اُن کی جانبداری، عقیدتمندی اور تاثریت کے حامل ہیں، بلکہ اُن کی شعر فہمی اور شعر سنجی کی صلاحیتوں پر بھی پردہ ڈالتے ہیں، اردو شاعری میں فراق کی آواز" کا آغاز یوں کرتے ہیں:

> "فراق صاحب اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیا لب و لہجہ، نیا طرزِ احساس، ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے، اور اس کے بعد فراق کی شاعری نے اردو میں ایک ادارے کی حیثیت اختیار کی ہے"۔
>
> "فراق کی شاعری تو اردو شاعری کی روایت میں ایک زبردست اضافہ ہے"

جذبۂ عقیدت سے مملو ان دعووں کو صحیح ثابت کرنے کے لئے وہ جن خیالات کا اظہار کرتے ہیں،

وہ قاری کو مطمئن کرنے سے تو رہے، خود ان کے دعووں کی تکذیب کرتے ہیں، مثلاً فراق کے یہاں ہجر و وصال کی عمومی کیفیات کی نشاندہی اور ساتھ ہی ان کے یہاں ولیم۔ ارنخ کے نظریۂ آواگون کی دریافت، ان کے پورے تنقیدی نظام میں رخنہ ڈالتی ہے، اسی لئے کہ فراق کی تمام شاعری کسی گہرے فلسفے فکر یا نظریے کے بجائے شخصی جذبات و تاثرات کی شاعری ہے۔ "انسان اور آدمی" میں حسن عسکری نے ادب میں اپنی حیثیت بڑی سچائی کے ساتھ خود متعین کی ہے، لکھتے ہیں:

"اپنی چند غیر افسانوی تحریروں کا پہلا مجموعہ شایع کرتے ہوئے میں یہ فیصلہ نہیں کر سکتا کہ انہیں تنقیدی مضامین کہوں یا کچھ اور ــــ اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرے ذہن میں تنقید نگاری کا کوئی تصور نہیں یا میں اس تصور کو عملی شکل نہیں دے سکتا، اصل بات یہ ہے کہ مجھے نہ تو افسانہ نگار کہلانا پسند ہے نہ تنقید نگار، نہ ادیب، میں تو اپنے آپ کو اس زمرے میں شامل سمجھتا ہوں جس کا نام ایک فرانسیسی ناول نگار نے (جس کا نام صرف اس لئے حذف کرتا ہوں کہ اردو نقادوں کے ذہن پر بار نہ ہو، اور فقرہ انگریزی میں لکھتا ہوں کیونکہ اس کا ترجمہ اردو میں نہیں کر سکا) ـ "POOR LITTLE BUGGERS" رکھا ہے، یہ وہ لوگ ہیں جو نہ قاضی ہیں، نہ مفتی، نہ محتسب نہ چوکیدار، بس اتنی اہلیت ضرور رکھتے ہیں کہ جو کچھ دیکھا ہے، اسے کہہ دیتے ہیں، چنانچہ میں تو نہیں کہہ سکتا کہ میں اصل میں افسانہ نگار ہوں یا نقاد ہوں، البتہ اتنی بات مجھے معلوم ہے کہ میں لفظوں کو اس طرح جوڑ سکتا ہوں کہ تھوڑے بہت لوگ میری تحریر کو شروع سے آخر تک پڑھ لیتے ہیں"۔

حسن عسکری نے، بہرحال، تنقید کے تفاعل کے بارے میں بعض مقامات پر کچھ کام کی باتیں کی ہیں! "شعر میں حقیقتوں کے خزانے تلاش کرنے سے پہلے، ہمیں یہ ضرور دیکھ لینا چاہیئے کہ شعر کی

حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے، اس کے بعد چاہے ہم اس شعر کی مدد سے شاعر کی نفسیات سمجھنے کی کوشش کریں، چاہے کائنات کی ماہیت کے بارے میں چھان بین کریں"۔ ؎۱ لیکن شعر کے بارے میں اتنی بنیادی بات کہنے کے باوجود وہ شعر میں حقیقتوں کے خزانے ہی تلاش کرتے ہیں، اور یہ نہیں دیکھتے کہ شعر کی حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے، اس کا ثبوت خود وہی مقالہ یعنی کچھ فراق صاحب کے بارے میں، ہے جس میں یہ بات کہی گئی ہے۔

اُن کی تنقیدوں میں متعدد جگہوں پر وسعتِ علم کے ساتھ ساتھ ذہانت اور ندرت فکر کا احساس ہوتا ہے، اُن کا تنقیدی اسلوب، انفرادی جاذبیت رکھتا ہے، وہ ادب کے سنجیدہ مسایل پر اظہار خیال کرتے ہوئے بھی گفتگو کا انداز قائم رکھتے ہیں، بات سے بات پیدا کرنا اور ایک بات کو مختلف رنگوں میں پیش کرنا اُن کی طرز نگارش کا حصہ ہے، اُن کے اسلوب میں انکی شخصی خصوصیات مثلاً بزلہ سنجی، نکتہ آفرینی اور استدلالی قوت، جو قول محال کی صورت اختیار کرتی ہے آئینہ ہو جاتی ہے مثلاً

> پچھلے دس پندرہ سال سے اردو کے اکثر مضامین میں داخلیت کا ذکر اس طرح ہوتا رہا ہے، جیسے یہ کسی بیماری کا نام ہے، جیسے بخار کا نام سن کے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ مریض کا بدن جلتا ہوگا۔ آنکھیں لال ہونگی وغیرہ وغیرہ، اسی طرح ہمارے بہت سے نقاد اس لفظ داخلیت کے ساتھ چند باتیں یوں منسوب کرتے ہیں، گویا یہ سب داخلیت کے انڈے بچے ہیں، مثلاً (۱) آدمی اپنی ذات میں کھو کے رہ گیا۔ (۲) حقیقت سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا، اور وہ اپنے تصورات میں الجھ کے رہ گیا، (۳) دوسرے سے اس کا کوئی علاقہ نہیں رہا، اور اُس نے اپنی ایک خیالی دنیا الگ بسائی (۴) وہ ایسا انفرادیت پسند خود پرست بنا کہ سماجی شعور اسے حاصل نہ ہو سکا۔ (۵) لہذا وہ انسانیت کا دشمن قرار پایا، یعنی ہمارے نقادوں کے نزدیک داخلیت صرف مرض ہی نہیں، جرم بھی ہے، بلکہ اُن کی دینیات میں تو اثم۔

؎۱ کچھ فراق صاحب کے بارے میں (ستارہ یا بادبان) ص ۲۳۱

کا درجہ ازلی گناہ کا ہے، اگر داخلیت اور خارجیت واقعی انسانی ذہن کے دو مستقل رجحانات ہیں تو ہمارے نقادوں کے اس رویے کی مثال ایسی ہے، جیسے کسی آدمی کو بلے قد یا چھوٹے قد کی وجہ سے مجرم سمجھنے لگیں، اگر داخلیت انسانی ذہن کا ایک مستقل رجحان بھی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ مرض بھی، تو کیا جو لوگ اس خلقی لعنت میں گرفتار ہیں، وہ خودکشی کریں؟ [1]

وارث علوی نے گذشتہ دس پندرہ برسوں میں کئی طویل، متنازعہ فیہ اور ہنگامہ خیز مقالے لکھ کر معاصرین کی توجہ کو اپنی جانب مبذول کر لیا ہے، انہوں نے اردو تنقید کی تاریخ، خاصکر معاصر تنقیدات کے ارتقاء کا گہرا مطالعہ کیا ہے، اور ایسا کرتے ہوئے نظریاتی ترجیحات و تعصبات سے بالاتر ہو کر خاصی ذہنی آزادی سے کام لیا ہے، اس آزادانہ اور بے تعصبانہ رویے کا فیضان یہ ہے کہ وہ مختلف ذہنی امتناعات مثلاً زمانی حد بندیوں سے ماورا ہو کر، تنقید کے مفید اور اعلیٰ نمونوں کی نشاندہی کرتے ہیں، حالی کے تنقیدی تصورات کی بازآفرینی اِسکی مثال ہے، اسی ذہنی آزادی کی بنا پر وہ مکتبی اور مارکسی تنقید کے غیر ادبی طریقوں کو ہدف ملامت بناتے ہیں، اُن کے لہجے کی بے باکی اور کھرا پن، ذہن و فکر کی وسعت اور شخصی ردعمل کی سچائی کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ اگر ایک جانب وہ نظریاتی تنقیدات کو میکانکیت اور محدودیت کی بنا پر مسترد کرتے ہیں، تو دوسری طرف وہ ہیئتی اور تمدنی تنقید کی کوتاہیوں اور کمزوریوں کو بھی پوری شدت کے ساتھ بے نقاب کرتے ہیں، اُن کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک بڑے نقاد کی خوبیوں اور لوازم سے متصف ہیں، وہ اپنی تنقیدوں کے ذریعے وسعتِ مطالعہ، غیر معمولی ذہانت، عصری آگہی تجزیاتی ذہن اور استخراجی قوت کا بھرپور احساس دلاتے ہیں،

سوال یہ ہے کہ اِن جملہ اور لازمی ناقدانہ اوصاف سے آراستہ ہو کر، وارث علوی تنقید کے کس مخصوص رویے یا طریقہ کار سے کام لیتے ہیں، اور اس سے کیا نتائج مرتب ہوتے ہیں؟ دلچسپ

---

[1] داخلیت پسندی (ستارہ یا بادبان) ص ۶۰-۶۱

بات یہ ہے کہ جس تواتر، استدلالی قوت اور جذباتی شدت سے انہوں نے مکتبی اور مارکسی تنقید کی نارسائیوں اور ناکامیوں کو بے نقاب کیا ہے، اور ان سے اپنی حد درجہ بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے اُس کے نتیجے کے طور پر انہیں ترجیحاً اور مستقلاً ہئیتی یا لسانی طرز تنقید سے کام لینا چاہیے تھا، لیکن وہ ایسا نہیں کرتے، وہ پیش نظر تخلیق کے لسانی مطالعے میں اپنی دلچسپی کو برقرار نہیں رکھتے، وہ اپنے مقالوں میں مارکسی نقادوں کے ادب کو سماجی دستاویز بنانے کے غیر ادبی فعل پر طنز و استہزا کرتے ہیں، وہ اِس بات کو پر زور انداز میں رد کرتے ہیں کہ ادب سماجی یا تاریخی واقعات و عوامل کی ترسیل کا کام کرتا ہے. لیکن نظری مباحث سے دامن کش ہو کر جب وہ عملی تنقید کی حدود میں داخل ہوتے ہیں، تو بالعموم ادب کے سماجی و تمدنی محرکات کے مطالعے پر ہی اپنی ساری توانائیاں صرف کرتے ہیں، اس طرح سے اُن کا طریقۂ نقد تمدنی تنقید کے مماثل ہو جاتا ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ ترقی پسندوں کی طرح ادب کو اس کی اصلی حیثیت یعنی تخلیقی تشخص سے محروم کر کے اِسے سماجی یا تاریخی دستاویز قرار نہیں دیتے، وہ ایسا کر بھی نہیں سکتے اس لئے کہ اُن پر یہ راز منکشف ہوا ہے کہ ادب سماجی یا تاریخی واقعات کا بیان نہیں بلکہ ایک ارفع ذہنی سطح پر اِن کی تخلیقی بازیافت ہے، اِس لئے انہوں نے اپنے قلم کی ساری جولانی سماجی اور تاریخی تنقید کے خلاف جہاد میں صرف کی ہے، وہ ایسا اِس لئے بھی نہیں کر سکتے، کیونکہ وہ ادب کے ایک آزاد اور منفرد تخلیقی وجود پر نظر رکھتے ہیں، اُن کے نزدیک فنکار کی تخلیقی شخصیت مقامی حد بندیوں سے آزاد ہو کر کائناتی ہو جاتی ہے، اس لئے فنی اظہارات کو محض عصری، سماجی یا تاریخی حالات کا پابند نہیں کیا جا سکتا، وارث علوی بے شک فن کی تخیلی خود مختاریت کے قائل ہیں، لیکن ساتھ ہی وہ اُن تہذیبی اور اخلاقی اقدار سے چشم پوشی نہیں کرتے، جو اِس پر اثر انداز ہوتے ہیں، فن میں تہذیب، فکر، اخلاق، اقدار، بشریات اور نفسیات کے پیچ در پیچ عوامل کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ فنکار شعوری طور پر ان شعبہ ہائے فکر کی ترسیل کا اہتمام کرتا ہے، اِس کے علی الرغم فنکار کی شخصیت کی تاثر پذیری کا یہ معجزہ کاری ہے کہ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر بدلتے حالات کا ادراک کرنے کے ساتھ ساتھ مختلف علوم

وافکار پر محیط ہو جاتی ہے، اور تخلیق فن کے عمل میں یہ سارا علم و آگہی اس کے باطنی تجربات کی توسیع و پیچیدگی کا باعث بنتی ہے، چنانچہ فن پارے کی بنت اور اسکی تخلیقی فضا میں پہنچنے والے اور ضیاپاشی کرنے والے ان علوم وافکار کی بطور محرکات کے نشاندہی کا عمل نقاد کی نکتہ رسی اور محققانہ ژرف بینی کا عمل ہے، وارث علوی اسی طریقہ کار کو روبہ عمل لانے کی سعی کرتے ہیں، اور لاریب مارکسی نقادوں سے ممیز و ممتاز ہو جاتے ہیں، ان کا انتقادی عمل سماجی نہیں، بلکہ تنقیدی عمل بن جاتا ہے، یہ ان کی وسعت علم کے ساتھ ساتھ اُن کی باریک بینی اور نکتہ سنجی کا غیر معمولی صلاحیت کو ظاہر کرتا ہے،

وارث علوی نے اپنے مقالے "بو" میں اس طریقۂ نقد کو روا رکھا ہے، اسی مقالے میں افسانے کی فنی حیثیت کی تعین میں جہاں اس کے موضوع کو انسان اور فطرت کے باہمی رشتے کی سچائی اور قدامت کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے، وہیں اسکی علامتی معنویت کی توضیح بھی کی گئی ہے، گھاٹن فطرت کے اصلی اور وحشی ORGANISM اور رندھیر جدید میکانکی دور کے مصنوعی اور تمدن زدہ انسان کی فطرت کی جانب لمحاتی مراجعت کی علامت بن جاتا ہے، تنقید کا ایسا ہی بامعنی انداز منٹو کے دیگر افسانوں مثلاً سوگندھی اور بابو گوپی ناتھ کی قدر سنجی کے ضمن میں برتا گیا ہے، لیکن اس نوع کے تقریباً سارے مطالعات میں دو نمایاں کوتاہیوں کا شدت سے احساس ہوتا ہے، ایک یہ کہ فن پارے کی سماجی یا تمدنی حیثیت کی نشاندہی کرتے ہوئے وہ اس کے تشکیلی سماجی تصورات کی طول طویل توضیح میں ہمہ تن مصروف ہو جاتے ہیں، اس میں شک نہیں کہ ایسا کرتے ہوئے وہ معلومات کے انبار لگا دیتے ہیں، اور اپنی عالمانہ حیثیت کا سکہ جما تے ہیں، لیکن جس طوالت کو وہ روا رکھتے ہیں، وہ فن کے حوالے سے اُن کی معلومات کی معنویت کو گاہے گاہے مشکوک بناتی ہے، اور جو چیز اُن کی طول کلامی کو غیر موزوں اور ایک حد تک ناقابل برداشت بناتی ہے وہ اسکی تکرار ہے، جو اکثر مقامات پر تکرار محض بن کر رہ جاتی ہے، طول کلامی کے ساتھ تکرار پسندی اُن کے مضامین میں اتنے تسلسل کے ساتھ ملتی ہے کہ اُن کے اسلوب کا جزو بنکر رہ جاتی ہے، اُن کے یہاں تکرار محض کی ایک مثال اُن کا

مقالہ سوگندھی ہے، اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس معروف فنی اصول کہ فن میں فنکار اپنی شخصیت کی نفی کرتا ہے، کی بنا پر اپنے تنقیدی طریق کار کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چونکہ ایلیٹ کی لاشخصیت کے نظریے کا اس ضمن میں حوالہ کافی تھا، مگر وارث علوی مضمون کے ہر نئے پیراگراف میں اسی نکتے کی چند در چند وضاحتیں کرتے ہیں، مضمون کے آغاز میں آندرے ژید اور خلیل الرحمن اعظمی کے اقتباسات میں بھی اسی بات کا اعادہ ملتا ہے، ژید کا اقتباس یہ ہے :

"لیکن وہ آدمی جو اپنی شخصیت کی خاطر نوع انسانی کا تیاگ کرتا ہے، بالآخر ایک بوالعجب اوٹ پٹانگ اور نامکمل آدمی بنتا ہے" وہ مقالے کی ابتدا اس جملے سے کرتے ہیں"۔ منٹو کے آرٹ کی سب سے اہم صفت اپنی شخصیت کو آرٹ سے معدوم کرنا ہے"۔ یہ جملہ اتنا واضح اور ترسیلی ہے کہ مزید توضیحات کی ضرورت نہیں رہتی، مزید توضیحات کے بجائے سیدھے منٹو کے یہاں شخصیت کی معدومی کی نشاندہی کی جانی مطلوب تھی، مگر ایسا نہیں ہوتا، وہ اپنے طویل مقالے کے ہر پیراگراف میں اسی بات کا اعادہ کرتے ہیں، ملاحظہ کیجئے :

"کسی جملے کے لہراؤ اور کٹاؤ سے پتہ نہیں چلتا کہ خود سعادت حسن منٹو کا واقعات اور کرداروں کی طرف جذباتی رویہ کیا ہے، منٹو افسانہ میں اسلوب سے واقعہ کو بیان کرنے کا کام لینا چاہتا ہے، اپنی شخصیت کے آب و رنگ کی نمائش کا نہیں"

———

منٹو کے افسانوں کی خوبی کا راز محض اس بات میں نہیں ہے کہ اس نے اپنی شخصیت کو افسانہ کے باہر رکھا" ———

فنکار اپنی ذات کو حقیقت میں اس طرح فنا کر دیتا ہے کہ اس میں حقیقت کا شعوری احساس تک باقی نہیں رہتا۔ ———

فنکار جب حقیقت کے تخیلی تفحص میں اپنی ذات کو فنا کر دیتا ہے تو حقیقت ایک پختہ لسانی اظہار کا روپ دھارن کر کے اپنی بنیادی صداقت بے نقاب کرتی ہے۔

فن پارہ تخلیق کرنے کے بعد فنکار خدا ہی کی طرح خاموش اور ساکت ہو جاتا ہے۔
فنکار کردار تخلیق کرتا ہے، اور پھر کردار کی جون میں خود کو فنا کر دیتا ہے۔
اس کہانی کو بیان کرنے کے لئے اسے اپنا ایک SECOND SELF
پیدا کرنا پڑتا ہے۔ جسکی پہلی اخلاقی صفت سعادت حسن منٹو کو خود اپنے سے
دور رکھنے کی ہے"

تخلیق فن بھلمنساہٹ اور رفاہ عام کا کام نہیں، نمائش ذات اور جلب منفعت
کا کام بھی نہیں

فن پارہ تخیل کی بھٹی سے پھوٹتا ہوا شرارہ ہے، اور اس بھٹی میں جو چیز سب
سے پہلے بھسم ہوتی ہے وہ ——

منٹو کی کوشش آرٹ میں اپنی انسانی شخصیت برقرار رکھنے اور ہر اس رویہ سے
احتراز کرنے کی ہے، جو افسانہ کی سوگندھی کی کہانی کے بجائے اسکی شخصیت کا آلہ بنائے۔
سوگندھی کی کھولی میں منٹو ایک فرد کی بھائیں بھائیں کرتی تنہائی کا ایسا اجاڑ اور
ہولناک منظر دیکھتا ہے کہ اس کے سامنے اسے اپنی ذات کی پاسداریاں اور
تیقنات سب ہیچ نظر آتے ہیں ——

منٹو کے SECOND SELF کی سب سے بڑی اخلاقی صفت SELF
کی نابودی ہے۔

ایلیٹ کی بات درست ہے کہ شخصیت سے گریز بھی وہی کر سکتا ہے، جس کے
پاس شخصیت ہو۔

لیکن جب وہ افسانہ نگاری کرنے بیٹھتا ہے تو نہ تو وہ آپ کو قایل کرنا چاہتا ہے،
نہ طوائف کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔
اس لئے منٹو اپنی دانشوری اور نفسیاتی مہارت کو بھی اپنی سماجی شخصیت کے ساتھ

باہر ہنگیر پر لٹکتا چھوڑ دیتا ہے ——————

اسکی چشمِ تخیل نہ اپنی ذات کو دیکھتی ہے نہ قاری کو

دوسری بات یہ ہے کہ فن پارے کی منفرد تخلیقی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے اور تنقید و تبصرہ کے عمل میں اسے ایک ادبی اصول کے طور پر مانتے ہوئے بھی وہ فن پارے کے فنی وسایل کا تجزیہ کرتے ہیں، نہ اسکے بطون سے اگنے والے اسراری تجربے کی دریافت پر توجہ کرتے ہیں، وہ بالعموم فن پارے کی موضوعی بنیادوں کی تلاش و تحقیق میں غیر معمولی دلچسپی لیتے ہیں، اور پھر ان کے حوالے سے سماجی علوم کے دفاتر کھول دیتے ہیں،

تاہم یہ حقیقت ہے کہ وارث علوی نازک احساسی قوتوں کے مالک ہیں، وہ ادب کی رزم گاہ کا دور سے تماشا نہیں کرتے، بلکہ فکر و احساس کی بدولت اس میں شریک ہوجاتے ہیں، انہیں ادب کے وقیع، اختصاصی، جذباتی اور فکری کردار کا ادراک بھی ہے، وہ سماجی علوم سے اسکی وابستگی کو تسلیم کرنے کے باوجود، اسکے خالص اور مخصوص وجود کے قائل ہیں اور اپنے ان خیالاتِ نقد کا بار بار اظہار کرتے ہیں، اس کے علاوہ ان کے اسلوب نگارش میں برجستگی، روانی، شگفتگی اور توانائی کا ایک ایسا سحر کارانہ انداز ہے، کہ قاری پر سحر چھا جاتا ہے، بے شک ان کو اپنے اسلوب اظہار پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے، وہ اپنے لہجے کی بدلتی کیفیات، یعنی متانت، نرمی، بلند چینی کے ساتھ بذلہ سنجی، طنز، استہزا، جذباتیت، سختی، درشتگی اور برہمی وغیرہ کا موقع محل کی مناسبت سے اظہار کرتے ہیں، اور اپنی تحریروں کو شخصی ردعمل کی رنگارنگی سے جاذب توجہ بناتے ہیں، لیکن ان کے یہاں تنقید مجموعی طور پر نظم و ضبط کا کم اور افراط و تفریط کا زیادہ احساس دلاتی ہے۔ وہ کسی جذبے یا خیال کا اظہار کرتے ہوئے خود اس پر مکمل تصرف نہیں رکھتے، بلکہ اسکی رو میں بہہ جاتے ہیں، یہاں تک کہ اصل یا سیاقی موضوع ان کی گرفت سے نکل جاتا ہے، وہ اپنی اچھی تحریروں میں قیمتی معلومات بہم تو پہنچاتے ہیں، مگر فن پارے کے مخصوص وجود پر اپنی تمامتر توجہ مرکوز نہیں کر پاتے، وہ فن پر گفتگو کرتے ہوئے فنکار کے سماجی اور تہذیبی تصورات کی عالمانہ چھان بین پر اتر آتے ہیں، اس محققانہ اور عالمانہ

کام سے نبرد آزما ہوتے ہوئے وہ جب کبھی فنکار کے بجائے فن سے رابطہ قائم کرتے ہیں تو پہلے سے اخذ کردہ نتائج کو ہی اس پر منطبق کرتے ہیں، اور بعض اوقات غیر متعلقہ نتائج پر تکیہ کرتے ہیں، "کرشن چندر کی افسانہ نگاری" میں ان کے کمزور افسانوں پر تبرا کہتے ہوئے وہ پورے چاند کی رات اور دانی جیسے فنی لحاظ سے مکمل اور خوبصورت افسانوں کا بھی حُلیہ بگاڑ کے رکھ دیتے ہیں، "پورے چاند کی رات" کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> "پورے چاند کی رات میں کرشن چندر کے غنائی اسلوب نے وہ طلسمی فضا پیدا کی ہے کہ افسانے کے پرستاروں کو احساس تک نہیں ہو پاتا کہ یہ افسانہ بھی بیمار اور غیر انسانی افسانہ ہے، غیر انسانی اس معنی میں کہ بجائے اس کے کہ کردار اپنے اعمال کے نتائج زمان و مکان میں بھگتے اور اس طرح سے ایک ڈرامائی عمل کو بروئے کار لاتے افسانہ عمل کی قیمت پر لفاظی اور غنائیت کا سودا کرتا ہے۔"

دانی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "میں نہیں سمجھ سکتا کہ ایسے افسانوں سے ترقی پسندی کا کیا بھلا ہونے والا ہے، افسانے میں بھوک ہے، حادثے سے موتیں ہیں، ٹھرک سے سرپھوڑنے، فاتر العقل بننے اور خواب دیکھنے اور آستانے پر سر پھوڑ کر مر جانے کے واقعات ہیں، جو بے بسی اور مجبوری کی ایسی علامات ہیں کہ سوائے جذباتی گھٹن پیدا کرنے والی رقت انگیزی کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔"

جیسا کہ مذکور ہوا، وارث علوی اپنے اسلوب تحریر کو بھی اپنی ذہنی اور جذباتی رد عمل کی تبدیلیوں کے ساتھ تبدیل کرتے ہیں، اپنی دلیل کے دفاع میں جب وہ نکتہ آفرینی سے کام لیتے ہیں۔ تو اسلوب بھی ان کی تخلیقی ذہانت سے دمک اٹھتا ہے، لیکن جب اپنے نتائج فکر میں تنظیم و توازن کو برقرار نہیں رکھتے، تو ان کا اسلوب بھی گنجلک اور بوجھل ہو کے رہ جاتا ہے، ان

کے یہاں کئی جگہوں پر لفاظی، عبارت آرائی اور شعریت کی اسلوبی خامیاں نظر آتی ہیں، مثلاً:

میں ڈرتا ہوں اُن مدرسوں سے جنھوں نے ادب کو بھوگنے کے بجائے بھگتنے کار شیریں کے بجائے کار خیر، روح کی پرواز کے بجائے ذہن کی پرورش بنا کے رکھ دیا، وہ جو چاک گریباں اور چاک داماں تھا، وہ رسوا سر بازار اور بے ننگ و نام تھا، ناصح سے گریزاں اور محتسب سے پریشان تھا، وہ جسے ایک بے نام خلش، ایک بےچین تجسس، ایک مسلسل اضطراب گلی گلی غبار ناتواں کی صورت لیے پھرتا تھا، ریاست اور سرکار کا صید زبوں، بزرگوں کی خوشنودی کا تمنائی اور قبولیت عام کا طلب گار بنا، اپنی ذات، اپنے فن اور اپنے زمانہ سے سچائی سے پیش آنے کے بجائے سنابری اور فیشن پرستی کو راہ دی اور عقاید کو سرمایۂ افتخار اور تمغۂ طلاوی سمجھا، بچہ کی حیرانی، درویش کی سادگی، جادوگر کی طلسم آفرینی، بیگین کی رنگینی، پیغمبر کا القا، تخیل کی نزاکت اور فکر کی صلابت اور جذبہ کی برجستگی کی قیمت پر اُس نے معلم اخلاق کی خشک بیانی، رہبر قوم کی اشتعال انگیزی اور سوشل انجینیر کی منصوبہ بندی کو اپنایا۔" [۷۱]

لیکن بعض مقالوں میں وہ اسلوب کی شعریت اور لفاظی سے دامن بچا کر صاف ستھری، چمکتی ہوئی مدلل اور موثر نثر لکھتے ہیں، ایسے مقالوں میں اُن کا ناقدانہ شعور بھی بلندیوں کو چھوتا ہے، یعنی وہ تجزیہ و تحلیل کے موثر عمل میں مصروف ہو جاتا ہے، اِس ضمن میں اُن کے مقالے " فاروقی کی تنقید نگاری" کی مثال دی جا سکتی ہے، یہ مقالہ وارث علوی کے ذہن کی فعالیت، نکتہ دانی، تنظیم کاری اور اسلوب کی شفافیت اور روانی کی ایک عمدہ مثال ہے، یہ سچ ہے کہ اِس مضمون میں بھی وہ بے جا طوالت اور وضاحت کے شکار ہوتے ہیں۔ لیکن تکرار محض سے بہت حد تک دامن بچا گئے ہیں، اس میں بذلہ سنجی اور شوخی کو روا رکھنے کے باوجود ایک گہری متانت اور علمی وقار موجود ہے، مقالے میں فاروقی کے تنقیدی عمل کا ایک معروضی اور عمیق جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ تنقید کے بعض اہم اور جدید مسایل

مثلاً شعر اور قاری کا رشتہ، شعر اور معنی آفرینی، اسلوبیاتی تنقید، ادب اور مذہبی اقدار، ہیئتی تنقید اور اسکی حد بندیوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے' اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وارث علوی نے جدید اردو تنقید کو بہت حد تک مصلحت پسندی، تاثریت، عصبیت اور داخلیت سے پاک کر کے اسے معروضیت، علمیت اور کھرے پن سے آشنا کیا ہے، مذکورہ مقالے میں انہوں نے فاروقی کے علمی تبحر، دانش ورانہ سوفسطائیت، نکتہ رسی اور معروضیت کو فراخدلی سے سراہا ہے، مگر یہ بات بھی کہی ہے کہ فاروقی تنقید میں رواروی اور مفاہمت کو بھی روا رکھتے ہیں، یہ بات قابل ستائش ہے کہ وارث علوی نے جدید تنقید میں حق گوئی کی اعلیٰ روایت قائم کی ہے، جسکی جانب سوائے کلیم الدین احمد کے اور کسی نقاد نے توجہ نہیں کی ہے،

خلیل الرحمٰن اعظمی اپنے تنقیدی موقف کے بارے میں لکھتے ہیں :

"میری تحریریں تنقید ہیں، تحسین ہیں، تاثرات ہیں، تعصبات ہیں، تعریف یا تنقیص یا ان سب کا ملا جلا مجموعہ ہیں، اس کی مجھے کبھی فکر نہیں رہی، میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ میں نے ان میں جو کچھ کہا ہے، وہ میری اپنی شخصیت کا اظہار اور میری اپنی ہستی کی نمود ہے، چاہے ان میں آگہی ہو یا غفلت[1]"

اقتباس ہذا میں اپنے تنقیدی موقف کی وضاحت کرنے سے اور انکی عملی تنقید کے کئی نمونوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ خلیل الرحمان اعظمی کسی نئے مربوط نظریۂ تنقید کی نمایندگی کے دعویدار نہیں، وہ اپنی تنقیدات میں "اپنی شخصیت کے اظہار اور اپنی ہستی کی نمود" پر زور دیتے ہوئے تاثراتی نظریے کی حمایت کرتے ہیں، اور اپنی تنقیدوں کو شخصی تاثرات کے اظہار کا وسیلہ بنانا چاہتے ہیں تاہم من حیث الکل ان کا جو طریقۂ نقد رہا ہے، وہ کم و بیش تمدنی تنقید سے مواسنت رکھتا ہے خواہ وہ قدیم شاعری کے کسی پہلو پر لکھیں، یا جدید شاعری پر، وہ شاعر کی شخصیت اور اسکے معاشرتی اور معاصر شعور کے تجزیے پر ہی سارا زور ڈالتے ہیں، اس طرح سے ان کے یہاں ایک مروجہ نظریے کے تحت فنکار کے معاشرتی شعور کی نشاندہی اور پھر اسکے فن کی امتیازی خوبیوں کے

---

[1] کچھ نئی باتیں [مضامین نو] ص ۱۲

بیان سے تنقیدی جائزہ اتمام کو پہنچتا ہے، دیومالا اور داستان کے بارے میں لکھتے ہیں :

"ان کہانیوں (دیومالائی) کو غور سے پڑھا جائے تو ان کے بین السطور میں
ہم کو حقیقی زندگی کا ہی عکس نظر آئے گا" ۔ ع۱

مزید لکھتے ہیں :۔

"اس مثنوی میں جو کردار سانس لے رہے ہیں، وہ محض کٹھ پتلی یا کھلونے نہیں
ہیں، وہ اپنے عہد کے حقیقی انسانوں کے نمایندے ہیں" ۔ ع۲

"میر حسن نے بظاہر اپنی فرضی کہانی کے لئے جس ماحول کو منتخب کیا وہ حقیقی
اور اصلی تھا، اس لئے فیض آباد اور لکھنؤ کا نام نہ لے کر بھی انہوں نے
انہیں شہروں کی معاشرت پیش کی ہے ۔" ع۳

"جدید تر غزل" میں لکھتے ہیں :

"انسان کی مادی ترقیات اور سائنسی فتوحات کے باوجود اسکی نارسائیوں
اور ناآسودگیوں کا احساس ایک طرف ہے، تو دوسری طرف بین الاقوامی
سطح پر سیاسی و سماجی آدرشوں کا حشر" ۔ ع۴

خلیل الرحمان اعظمی کا ہے لگا ہے ادبی تنقید کے جدید اصولوں کے تحت شاعر کے تخلیقی عمل اور اسکی
تخلیق کو بھی مرکز توجہ بناتے ہیں، "ادب میں فارمولا بازی" انکا اہم مضمون ہے اس میں وہ تخلیقی عمل کے
فطری نشوونما کی بات کرتے ہیں اور جدید ادب کا نشان امتیاز شخصی تجربات کی باز آفرینی کو قرار
دیتے ہیں، وہ جدید ادب کو ایک کھلے ذہن کے ساتھ قبول لیتے ہیں، اور اسکے تخلیقی جواز پر روشنی ڈالتے
ہوئے لکھتے ہیں ؛

"میرا خیال ہے کہ صحیح معنوں میں جدید ادیب وہ ہے، جو زندگی اور اسکے

ع۱ مثنوی سحر البیان (مضامین نو) صفحہ ۲۰ ع۲ مثنوی سحر البیان (مضامین نو) صفحہ ۲۱
ع۳ " " " " صفحہ ۲۷ ع۴ " " " " صفحہ ۷۲

منظاہر کو اپنے ذاتی تجربے کی روشنی میں آزادانہ طور پر دیکھنے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے اور تخلیقی عمل کو غیر فطری فارمولوں اور مفروضوں سے الگ رکھ کر فطری نشوونما کا موقع ملتا ہے" ؎۱

خلیل الرحمان اعظمی کا ذوقِ ادب صاف ستھرا ہے، اُن کا مذاق نقد تربیت یافتہ ہے، لیکن اس سے کسی مربوط یا منفرد نظریۂ نقد کو اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ دراصل وہ اپنے تنقیدی خیالات کو نظری یا عملی طور پر جامعیت اور گہرائی کے ساتھ پیش نہ کر سکے، وہ اکثر مقالوں میں فن پاروں کی تشریح پر اکتفا کرتے ہیں، اور بالعموم ایک تحسینی رویہ قائم کرتے ہیں، اُن کے یہاں عمیق نظر، احتسابی قوت اور تجربہ شناسی کی کمی کا احساس ہوتا ہے، وہ اکثر و بیشتر ذوقی بنیادوں پر ادب کو پرکھتے ہیں اور تمدنی حالات کے مطالعے کی جانب متوجہ ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ تنقید میں انہوں نے کوئی ٹھوس کارنامہ انجام نہیں دیا، ان کے مضامین طویل تبصروں، جو محنت سے رقم کئے گئے ہیں، کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔

باقر مہدی نے بعض ایسے مسایل پر لکھا ہے، جو حالیہ برسوں میں ترقی پسندی اور جدیدیت کی آویزش کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں، اِن میں "ترقی پسندی اور جدیدیت کی کشمکش" قابل ذکر ہے، لیکن ان مسایل کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے وہ کسی نئے زاویۂ نگاہ سے کام نہیں لیتے، عموماً وہ مروجہ خیالات ہی کو شخصی طور پر زور ڈال کر پیش کرتے ہیں، جہاں تک اُن کے ایسے مضامین کا تعلق ہے جو عملی تنقید سے متعلق ہیں، اُن سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شاعر کے شعور کا تجزیہ کرتے ہوئے شاعر کے عمرانی اور تہذیبی حالات کی نشاندہی میں دلچسپی رکھتے ہیں، سلیمان اریب اور جان نثار اختر کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے اُن کے عہد کے حقائق کی تفصیلات بیان کی ہیں، ظاہر ہے کہ اُن کے تنقیدی طریقۂ کار کی اپنی حد بندی ہے، جو اُن کے ذہن کی اظہار طلب فعالیت کو محدود کر دیتی ہے، اُن کی ساری توجہ شعری تجربے کی شناخت و تحلیل سے زیادہ شعر کی موضوعیت

؎۱ ادب میں فارمولا بازی صفحہ ۱۳۸

کی نشاندہی پر مرکوز ہو جاتی ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ کسی شاعر کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے وہ اسکی جن خصوصیات کو بیان کرتے ہیں، وہ اسکی شاعری کے بالاستیعاب مطالعے کی غمازی نہیں کرتے اس لئے کہ وہ شاعر کے تخلیقی شعور سے برآمد نہیں ہوتیں، وہ بالعموم ایسے اشعار کو بطور مثال پیش کرتے ہیں، جو کلام منظوم کے ذیل میں آتے ہیں، اور وہ خود ہی اپنے شعری ادراک کو مشتبہ بناتے ہیں، تاہم بعض جگہوں پر باقر مہدی شاعر کی تخلیقات کی جانب بھی توجہ کرتے ہیں، لیکن یہ تادیر اُن کے لیے مرکز توجہ نہیں بن جاتیں، سلیمان اریب کی نظم "ڈیپ فریز" کا جائزہ لیتے ہوئے وہ اسکے تخیلی وجود کو مس کرنے کے بجائے خارجی زندگی سے اس کے حقیقی رشتے کی بات کرتے ہیں، وہ اس میں آج کے آدمی کی میشنی زندگی کی نشاندہی کرتے ہیں، ظاہر ہے پوری نظم میں دوسرے تمام تخلیقی عناصر کو پس پشت ڈال کر صرف اسکی موضوعیت کو نمایاں کرنا درسی انداز نقد بن کر رہ جاتا ہے، لکھتے ہیں:

"اریب کی یہ نظم جدید طرز فکر کی ایک نمایاں مثال ہے، آج کا شہری آدمی ایک ROBOT مشینی آدمی بن چکا ہے، آدمی کی یہ مسخ شدگی ہی اس دور کا سب سے بڑا المیہ ہے، افسوس تو اس بات کا ہے کہ نیا آدمی، جس نے انقلاب روس میں جنم لیا تھا، وہ بھی اس مرض لا علاج کا شکار ہے"۔

جاں نثار اختر کے اس شعر

کوئی آسودہ نہیں اہل سیاست کے سوا ۔ یہ صدی دشمن ارباب ہنر لگتی ہے

کے بارے میں لکھتے ہیں:

"جاں نثار اختر نے یہ کہکر ہر رنگ کے سیاست والوں کو موردالزام ٹھہرایا ہے، اور جدیدیت کی ایک خصوصیت کو پیش کیا ہے"۔

اس شعر میں "ہر رنگ کے سیاست والوں کو موردالزام ٹھہرانے اور جدیدیت کی خصوصیت (؟)

کی نشاندہی کرنے کی بات درست سہی لیکن کیا یہ خیالات شعری تجربے میں منتقل ہوئے ہیں، یا محض نظم کئے گئے ہیں، باقر مہدی اس بنیادی سوال سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، انہوں نے اس نکتے کو نظر انداز کیا ہے کہ شعر خیالات کا منظوم اظہار نہیں (جیساکہ شعر مذکور ہے) بلکہ تجربے کی پیکر تراشی سے جنم لیتا ہے۔

باقر مہدی شعروادب کے متنازعہ اور غور طلب مسایل میں دلچسپی لیتے ہیں، لیکن تنقیدی سطح پر استدلالی انداز نظر سے زیادہ جذباتی گرمجوشی سے کام لیتے ہیں، اور خود اپنی ناقدانہ حیثیت کو زک پہنچاتے ہیں،

فضیل جعفری نے کئی مقالات مثلاً نئی شاعری اور جدیدیت، ترقی پسند تحریک اور شاعری، نئی غزل کا مزاج، قاضی سلیم کی شاعری وغیرہ میں شاعری اور اسکے مسائل کے بارے میں سنجیدگی اور انہماک سے غور وفکر کیا ہے، وہ مغربی ادب اور تنقید کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں۔ اردو شعروادب پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے اپنے مطالعہ سے خاطر خواہ استفادہ کرتے ہیں، انہوں نے ادب کے مختلف مسایل مثلاً فن کے خارجی موثرات، روایت سے اسکے رشتے، جدّت پسندی، جدیدیت، لسانی برتاؤ، فن اور فنکار کے ارتباط اور پیکر و علامت کے بارے میں واضح اور ٹھوس خیالات کا اظہار کیا ہے، اور وسعتِ مطالعہ، بلند نظری، تفکر اور اعلیٰ ادبی سوجھ بوجھ کا مظاہرہ کیا ہے۔ "سلیم احمد کی تنقید نگاری" میں مذکورہ مسایل میں سے بیشتر مسایل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

جدید تنقید میں فضیل جعفری کی اہمیت کے دو خاص اسباب ہیں، اول یہ کہ وہ شاعری اور تنقید کو ان کے مسلمہ ادبی اصولوں اور نظریوں، جو تمدنی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں، کی روشنی میں پرکھنے کی مسلسل اور مخلصانہ سعی کرتے ہیں، دوم، وہ بات کو گھما پھرا کر کرنے کے بجائے اور لفاظی و یاوہ گوئی سے دامن بچا کر، صاف ستھرے، مربوط اور دوٹوک انداز میں شخصی ذہانت سے اخذ کردہ نکات کی وضاحت کرتے ہیں، اُن کی تنقیدوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں ایک دراک ذہن کی کارفرمائی ملتی ہے،

فضیل جعفری مسلسل طور پر شاعری میں فنی اقدار کی نشاندہی کرنے کے باوجود، جیساکہ مذکور ہوا،

تمدنی تنقید کے موئیدین ہی میں شامل ہیں، اس لئے کہ وہ شعر کی فنی نزاکتوں کو چھوتے ہوئے بھی اس کے موضوعات کی نشاندہی پر ہی سارا زور قلم صرف کرتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ وہ شاعر کے ذہنی اور شعوری عوامل، جن کا اظہار اسکی شاعری میں ہوتا ہے، کو براہ راست اسکے خارجی عصری حالات سے ہی مربوط کرتے ہیں، اُن کے اور مارکسی یا عمرانی نقادوں کے انداز نقد میں البتہ یہ واضح فرق ہے کہ وہ شاعر یا اسکی تخلیقات کو عصری یا سماجی حالات و واقعات کا ترجمان قرار نہیں دیتے، بلکہ اِن حالات و واقعات کے زیر اثر شاعر کے ذہنی اور تخلیقی رویوں کی تشکیل یاب لسانی صورتوں کو مرکز توجہ بناتے ہیں، جو ایک بارآور تنقیدی فعل ہے کیونکہ اِن صورتوں کی نشاندہی سے شاعری عصری سطح سے اوپر اٹھ کر ماورائی ارتقاع حاصل کرتی ہے، "قاضی سلیم کی شاعری" ان کے تنقیدی رویے کی ایک عمدہ مثال ہے، اس میں انہوں نے شاعری کے بنیادی موضوعات کو اُن کی شعری حسیت کے حوالے سے پیش کیا ہے، اور اِن پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے، مضمون کے خاتمے پر لکھتے ہیں :

> "میں نے اوپر کے صفحات میں قاضی سلیم کے بنیادی شعری موضوعات
> پر کسی قدر گفتگو کی ہے۔"

شاعری اور عصریت کے باہمی رشتے کے بارے میں لکھتے ہیں :

> "ہر زمانے کی جدیدیت اور ہر زمانے کی نئی شاعری دراصل عصریت
> سے عبارت ہوتی ہے اور عصریت کا تعلق معاشرہ اور سماج سے ہوتا ہے" [۱]

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو شاعری لکھی گئی، اُس کا جائزہ لیتے ہوئے فضیل جعفری اس کے موضوعاتی کردار پر روشنی ڈالتے ہیں :

> "جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے، ترقی پسندوں کے موضوعات
> (عام انسانی احساسات کے علاوہ) اس زمانے کے سیاسی اور سماجی
> حالات سے براہ راست تعلق رکھتے تھے، اور اس باعث ان کی

---

[۱] نئی شاعری اور جدیدیت شب خون ۴۹ ص ۲۹

موضوعاتی تحریریں عوام و خواص سبھی کے لئے ایک طرح کی جذباتی
کشش رکھتی تھیں" ع۱

فضیل جعفری مختلف ادبی رجحانات کے تجزیاتی مطالعے میں اعلیٰ سوجھ بوجھ کا مظاہرہ کرتے ہیں، ان کی استدلالیت اور روشن خیالی ان کے انداز نقد کو مستحکم کرتی ہے، "نئی غزل کا مزاج" میں نئی اور جدید غزل کے فرق کو واضح کرتے ہوئے نئی غزل کو اپنے عصر سے متعلق کرتے ہوئے اسکی بعض بنیادی خصوصیات کا شمعی اپج کے ساتھ ذکر کرتے ہیں، لکھتے ہیں،

"نئی غزل کا مزاج دراصل نئے انسان کا مزاج ہے، جسکے مسایل پچھلی نسل
کے مسایل سے قطعاً مختلف ہیں، اور جسکی تشکیل بیک وقت متضاد
و متوازن عناصر سے ہوتی ہے"۔ ع۲

ان ساری خوبیوں کے باوجود فضیل جعفری کے تنقیدی ذہن کی ایک واضح حد بندی ہے، اور یہ وہاں سے شروع ہوتی ہے، جہاں وہ شعر کو موضوعی اور ہیئتی خانوں میں تقسیم کرتے ہیں، اور موضوع کی تشخیص و تعین ہی پر سارا زور ڈالتے ہیں، "قاضی سلیم کی شاعری" میں وہ مضمون کے اختتام پر اعتراف کرتے ہیں کہ انہوں نے ان کی شاعری کے بنیادی شعری موضوعات پر گفتگو کی ہے، اور "ان کے شعری اسلوب اور لسانی ڈھانچوں کے بارے میں کچھ نہیں کہا، اسکے لئے دراصل ایک علیحدہ مضمون درکار ہے"۔

وحید اختر بھی تمدنی نقادوں کی صف میں شامل ہیں، وہ فن کی تفہیم کے لئے اس کے تمدنی عوامل کا جائزہ لیتے ہیں، ان کے خیال میں موجودہ دور میں کوئی ایسا اہم تنقید نگار سامنے نہیں آیا ہے جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید کے اصول متعین کرتا، لکھتے ہیں:

"شبلی کی شعر العجم اور حالی کے مقدمے کے بعد ہماری زبان میں کوئی
ایسا تنقیدی کارنامہ ظہور میں نہیں آیا، جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید

ع۱ ترقی پسند تحریک اور شاعری شب خون ۸۷ ص۱۱ ع۲ نئی غزل کا مزاج شب خون ۲۷ ص۲۶

کے اصول متعین کرتا"

وحید اختر تنقید کی ماہیت اور اسکے تفاعل کی وضاحت کرتے ہوئے بعض کام کی باتیں کرتے ہیں، اور غیر معمولی فہم و ذکاوت کا ثبوت دیتے ہیں، ان کا یہ خیال کہ اپنے ادب کی روشنی ہی میں اصول نقد کو وضع کرنا ضروری ہے، اس سے ان کے تنقیدی شعور کی بالیدگی کا پتہ ملتا ہے۔ لکھتے ہیں :-

"تنقید کا ایک کام تو یہ ہے کہ وہ کسی زبان کے ادبی سرمایے کو سامنے رکھ کر اس کا گہرا مطالعہ کر کے نقد کے اصول اخذ کرے"[1]

لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ اپنی زبان کے ادبی سرمائے کا گہرا مطالعہ کر کے خود نقد کے اصول اخذ نہیں کرتے، اور یوں ان کے نظری اور عملی رویوں میں بُعد قائم ہو جاتا ہے، وہ بالعموم مروجہ تمدنی نظریات نقد سے استفادہ کر کے ادب کا ایک ایسا جائزہ لیتے ہیں جو محض چند موضوعی اور فنی خصوصیات کے گنانے تک محدود ہو کے رہ جاتا ہے، لیکن اوقات وہ تنقید لکھتے ہوئے مختلف تنقیدی دبستانوں کو مدنظر رکھتے ہیں، اور ان کی روشنی میں ادب پاروں یا عمومی میلانات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، خود لکھتے ہیں :

"مگر وہ تنقیدی مکاتیب خیال جو اپنے آپ کو نفسیاتی، جمالیاتی، سماجیاتی یا خالص فنی دائروں میں محدود کر لیتے ہیں، بڑی حد تک دوسرے عوامل کو نظر انداز کر لیتے ہیں، میں نے کوشش کی ہے کہ جس حد تک ممکن ہو سکے ان تمام عوامل کی روشنی میں ادب پاروں یا عمومی میلانات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے"[2]

وحید اختر فن کے باطنی تجربے کی بازیابی سے زیادہ اس کی توضیح و تعبیر میں دلچسپی رکھتے ہیں، وہ زیر بحث فن پارے کے موضوع کا تعین کرنے کے بعد اسکے فنی تجزیے کی طرف توجہ کرتے ہیں، اس طرح سے وہ شاعری کو روایتی طریقے سے مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتے ہیں۔ "آتش گل کا شاعر" میں شعر کی موضوعیت کی نشاندہی کا عمل اس کا ثبوت ہے۔

---

[1] تخلیق و تنقید (فلسفہ اور ادبی تنقید) ص ۲۱ [2] تخلیق و تنقید (فلسفہ اور ادبی تنقید) ص ۲۹

"ان کا (اصغر) کا لب و لہجہ کتنا ہی حسن کارانہ سہی مگر ان کے موضوع نے انہیں بہت محدود کر دیا ہے"۔[1]

"اصغر اور فانی سو وہ دونوں اس صدی کے شاعر ہوتے ہوئے بھی موضوعات کے لحاظ سے اس صدی کے شاعر نہیں"۔

عملی تنقید کے نمونوں میں وحید اختر کی نظر بیشتر صورتوں میں شاعر کے موضوع کی تلاش و تعین پر ہی مرکوز رہتی ہے، صنف غزل سے انہیں یہ شکوہ ہے کہ غزل میں اپنے عہد کے مزاج اور فکر کی روح تو سمٹ سکتی ہے، مگر اس کی جزئیات اور تمام پہلو منعکس نہیں ہو سکتے"

"مطالعہ انیس کے چند مقدمات" میں وہ ادب کے مطالعے کے ضمن میں بنیادی مقدمے کی صراحت کرتے ہوئے 'روح عصر' کی ترجمانی پر زور دیتے ہیں، وہ اطراف کی زندگی کو ادب کی تشکیل کا ضامن ٹھہراتے ہیں،

"اب ادب کے اس بنیادی مقدمے کو لے لیجئے، جو یہ بتاتا ہے کہ ادب روح عصر کا ترجمان ہوتا ہے اور اپنے اطراف کی زندگی سے بنتا بھی ہے، اور پھر اسے بناتا بھی ہے"۔[2]

وحید اختر بھی شعر فہمی کے ضمن میں اردو کے دیگر نقادوں کی طرح شعر اور کلام موزوں میں فرق کو روا نہیں رکھتے، جگر نے تمام عمر غزل کہنے کے بعد جو چند سیاسی نوع کی غزلیں یا معدودے چند نظمیں لکھی ہیں، وہ سوچے سمجھے گئے خیالات کی شعوری ترجمانی کرتی ہیں، اور کلام منظوم کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتیں، ظاہر ہے کہ وہ جگر کے شعری مزاج، جو تغزل میں ڈوبا ہوا ہے، سے عدم مطابقت رکھتی ہیں، اور شعریت سے عاری ہیں۔ تعجب کا مقام ہے کہ وحید اختر نے ایسے ہی کلام کی بنیاد پر جگر کی "سیاسی اور سماجی بصیرت" کی نشاندہی کی ہے، اس سلسلے میں انہوں نے غلو کی حد تک توصیفی انداز قائم کیا ہے:

۱۔ غالب کا فکری پس منظر ص ۲۵ ۲۔ مطالعہ انیس کے چند مقدمات ص ۲۷۳

"جگر کا شاعرانہ عرفان انہیں میخانۂ روحانیت سے نکال کر جدید علم و
فن اور حالات کو سمجھنے کے لئے بھی اکسا رہا ہے"۔

اس کے بعد جگر کی سیاسی غزل کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں، غزل کا مطلع یہ ہے:

کہاں سے بڑھ کے پہنچے ہیں کہاں تک علم و فن ساقی
مگر آسودہ انسان کا نہ تن ساقی نہ من ساقی

لکھتے ہیں، "اس نظم میں جہاں جگر کی سیاسی اور سماجی بصیرت نظر آتی ہے، وہیں انکی
رندی و عاشقی کا روحانی مسلک بھی سامنے آتا ہے، جس سے وہ مطمئن تو ہیں،
مگر کچھ نا آسودہ بھی، دل و دماغ کی یہ نا آسودگی جو روحانیت کا دامن تھام
کر بھی نئے حالات سے اپنے کو مطابق نہیں کر پاتی، کچھ تو خود بدلنا چاہتی
ہے اور کچھ حالات کو، یہ جدید ذہن کی عکاسی بھی ہے، اور آج کے پیچیدہ
تہہ در تہہ جذبات کی گرہ کشائی بھی ہے"[1]

وحید اختر غلو پسندی کے عمل میں اتنے ڈوب جاتے ہیں کہ انہیں جگر کی شعری حد بندیوں کی طرف دھیان
جاتا ہی نہیں، وہ ان کو مجسم اصاف نظر آتے ہیں، اور معاصرین میں ان کی برتری کو قائم کرنے کے لئے لکھتے
ہیں، "جدید شاعری میں عرفان ذات و کائنات کی جو کشمکش نظر آتی ہے جگر اپنے اس
رویے کی وجہ سے ان کی طرف نشاندہی کرنے میں معاصرین سے زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں"[2]

وحید اختر اکثر و بیشتر صورتوں میں قدر سنجی کا حق ادا نہیں کرتے، اس لئے کہ وہ زیر نقد شاعر
کے تئیں جذبۂ عقیدت سے مغلوب ہوتے ہیں، مجموعی طور پر ان کی ساری مساعی فن کی تفسیر و تبصرہ
تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے، انہوں نے معاصر ادب اور فلسفہ کے بارے میں جو مقالات لکھے ہیں،
وہ تنقیدی کم اور علمی زیادہ ہیں، انہوں نے مختلف نظریات نقد کو ذہنی تدبر و تفکر سے ایک عالمانہ
انداز میں متعارف کرایا ہے، لیکن ادب کے مسائل و نظریات کی عمومی تشریح کی ہے مثلاً جدیدیت کے بارے میں وہ

---

[1] آتش گل کا شاعر ص ۳۰۳ [2] آتش گل کا شاعر ص ۳۰۲

سامنے کی باتوں کی توضیح سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔

ان کے مقابلے میں عالم خوندمیری نے گنتی کے چند مضامین ہی سے فلسفہ کو ادب پر منطبق کرنے کی سعی مشکور کی ہے اور تنقیدی کارآگہی کا مظاہرہ کیا ہے، راشد کے تخلیقی فکر کے محرکات کی تلاش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"خدا اور انسان کے ربط کے بارے میں راشد کے ذہن کا ناحل شدہ تناؤ (UNRESOLVED TENSION) ان کی تخلیقی فکر کا اہم سرچشمہ ہے"

وہ محض فلسفہ نہیں بگھارتے، بلکہ مفکرانہ تعمق اور ادبی بصیرت سے شاعر کے فلسفیانہ فکر کی جہات کو اس کے فنی کارناموں میں روشن کرتے ہیں، اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کا جائزہ لیتے ہوئے وہ اس ادبی مفروضے کو اپنے تجزیاتی عمل کی اساس بناتے ہیں:

"فنی تخلیق PERCEPT یا مدرک سے زیادہ حسی اور تصوری پیکروں کی ایک عضویاتی کلیت ہوتی ہے" [۱]

اور اس مفروضے یا اصول کی روشنی میں اقبال کے تصور حیات، تصور تہذیب، تاریخی شعور احساس رائیگانی، عشق، ماضی پرستی اور ماورائیت کی توضیح کرتے ہیں، عالم خوندمیری کوتاہ قلم ہیں، لیکن ان کے چند مضامین، فلسفیانہ تنقید کو اعتبار کا درجہ عطا کرتے ہیں،

شبیہ الحسن کو نفسیاتی تنقید کے موئیدین میں شمار کیا جاتا ہے، انہوں نے اپنے مجموعے "تنقید و تحلیل" میں تنقید اور تحلیل نفسی کے رشتے پر ایک فکر انگیز مقالہ لکھا ہے، اور پھر "غالب اور اندیشہ ہائے دور و دراز" "غزل میں نرگسیت" "غزل اور لاشعور" اور "میر کے نہاں خانے" جیسا کہ ان عنوانات سے بھی مترشح ہوتا ہے، نفسیاتی طریقۂ نقد سے استفادہ کرنے کی سعی کی ہے اس سے یہ تاثر قائم ہو گیا ہے کہ وہ نفسیاتی نظریۂ تنقید کے علمبردار ہیں، خود بھی وہ ایک "جامع اور واضح نقطۂ نظر" [۲] وضع کرنے پر زور دیتے ہیں، نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھئے تو ان کا یہ خیال بالکل درست معلوم ہوتا ہے کہ ادیب کی شخصیت کے

---

[۱] اقبالیات ص ۲۱۰   [۲] تنقید اور تحلیل نفسی (تنقید و تحلیل) ص ۶۰

بعض داخلی پہلو اتنے پر پیچ اور رموزی ہوتے ہیں کہ تحلیل نفسی ہی غالباً ان کو بے نقاب کرنے میں دستگیری کر سکتا ہے، چنانچہ لکھتے ہیں:

"فنکار کی شخصیت کے تمام ایسے تعینات جن میں لاشعوری قوتیں کام کرتی ہیں، معاشی اور معاشرتی روابط سے براہ راست نہ متاثر ہوتے ہیں، اور نہ ان کو خاطر میں لاتے ہیں، انہیں سمجھنے کے لئے فی الحال تحلیل نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسرا ذریعہ ہمارے پاس نہیں ہے، لہذا ادبی تنقید کے سلسلے میں جیسے ہی ادیب کی شخصیت کا سوال نقاد کے سامنے آئے گا، تحلیل نفسی سے استفادہ ناگزیر ہو جائے گا"[1]

شبیہ الحسن اپنے مقالے میں تحلیل نفسی کے نظریے کی وساطت سے ادیب کی نفسیاتی شخصیت کو بہ آسانی سمجھنے اور سمجھانے کی وکالت کرنے کے باوجود اسکی حد بندیوں کا ذکر کرتے ہیں، جو خود فرائیڈ سے لےکر ناقدانِ ادب نے واضح کی ہیں، مثلاً:

"تحلیل نفسی نہ فن کی ماہیت پر روشنی ڈال سکتی ہے اور نہ اسکی تکنیک پر"

"نفسیات یا تحلیل نفسی کو قدر سے کوئی بحث نہیں ہے، وہ چیزوں کے خوب و زشت کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کرتی"

ان حد بندیوں کے پیش نظر وہ اعتراف کرتے ہیں کہ فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط نہیں ہو سکتا:

"چونکہ نقاد کا بنیادی کام تعینِ قدر ہے، اور تحلیل نفسی کو قدر کے مسئلے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے، لہذا فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط بھی نہیں ہو سکتا"[2]

صاف ظاہر ہے کہ شبیہ الحسن خود اپنے تنقیدی مطالعات میں اپنے لئے اختیار کردہ نظریہ تنقید کو زیادہ موثر اور نتیجہ خیز نہیں بنا سکے ہیں۔

---

[1] تنقید اور تحلیل نفسی (تنقید و تحلیل) ص ۶۶   [2] تنقید اور تحلیل نفسی (تنقید و تحلیل) ص ۹۲

وہ عملی تنقید میں نفسیاتی تنقید کے بعض اصولوں سے کام تو لیتے ہیں، لیکن انہیں کسی التزام اور باقاعدگی سے نہیں برتتے، غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ مختلف شعراء کی شعری کارکردگیوں کا کوئی نتیجہ خیز مطالعہ نہیں کر پاتے، انہوں نے غالب، اکبر، انشاء اللہ خان انشاء، میر اور ناسخ پر لکھتے ہوئے ان شعراء کے نفسیاتی پہلوؤں کے بارے میں محض ضمنی اشارات سے ہی کام لیا ہے، انہوں نے کسی شاعر کے نفسیاتی وجود کی گہرائیوں میں اتر کر اسکی پیچیدگیوں اور نزاکتوں کو بے نقاب نہیں کیا ہے۔

اُن کے اکثر مضامین سے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے نفسیاتی طریقۂ نقد سے مراجعت کر کے عمرانی تنقید کے طریقے کو برتا ہے، انہوں نے خود بھی بار بار لکھا ہے کہ ادیب کی شخصیت اور فن پر خارجی سماجی حالات براہ راست اثر انداز ہوئے ہیں،

"ادب اور آرٹ کا براہ راست سماج سے رشتہ ہے" [1]

"شاعر اپنے زمانہ کی تاریخ اور گرد و پیش کے واقعات سے کافی متاثر ہوتا ہے" [2]

شبیہ الحسن ادب کو سماج سے براہ راست ہم رشتہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ مارکسی نقادوں کے خلاف ادب سے سماجی معلومات حاصل کرنے کے حق میں نہیں ہیں، وہ اُس تاثر کی باز آفرینی میں دلچسپی رکھتے جو یہ تمام چیزیں شاعر کی شخصیت میں پیدا کرتی ہیں۔

"دراصل سوانحی واقعات اور سماجی اور تاریخی ماحول سے نقاد کو براہ راست
کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے، وہ اُس تاثر میں دلچسپی رکھتا ہے، جسے یہ تمام
چیزیں شاعر یا فنکار کی شخصیت میں پیدا کر دیتی ہیں" [3]

لیکن عملی سطح پر وہ فن میں فنکار کے داخلی تاثرات کی باز آفرینی سے زیادہ ماحول اور عہد کے حالات کے اثرات کی نشاندہی کرنے پر سارا زور صرف کرتے ہیں، مثلاً:

"میر نے دہلی کے ہولناک مناظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، قتل و
غارت گری، خون ریزی، سفاکی، آتش زدگی، خونباری اُن کے تصور

---

[1] تنقید و تحلیل ص ۶۷ [2] تنقید و تحلیل ص ۷۲ [3] تنقید و تحلیل ص ۷۳

کی چیزیں نہیں، بلکہ واقعی مشاہدے کی چیزیں تھیں، لہٰذا جب وہ اِن تمام سانحات کا ذکر اپنی غزلوں میں کرتے ہیں، تو اِن میں بڑی تڑپ اور گیرندہ صداقت ملتی ہے۔"[۱]

"ناسخ" میں لکھتے ہیں!

"ادب چونکہ سماج ہی کے زیرِ سایہ پرورش پاتا ہے، اِس لئے اِس کے ارتقائی قوانین بھی بنیادی اعتبار سے سماجی ہوتے ہیں"[۲]

ظاہر ہے یہ مارکسی طریقۂ نقد ہے، جسے انہوں نے مروجہ طریقے سے برتا ہے، گویا شبیہ الحسن فن پارے کے حسن و قبح کی توضیح کرنے کے بجائے فنکار کی شخصیت کو مرکزِ توجہ بناتے ہیں، اِسے اُن کے نفسیاتی نظریۂ تنقید کی مجبوری کا نام بھی دیا جا سکتا ہے، لیکن شخصیت کے تجزیے میں بھی وہ کسی خاص دقتِ نظر سے کام نہیں لیتے، وہ فنکار کے تخلیقی ذہن میں لاشعور کی کارفرمائی کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن گہرائی میں اتر کر اس کی چھان بین نہیں کرتے، میر کے یہاں

جگر جورِ گردوں سے خوں ہو گیا — مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

میں دباؤ کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اِس شعر میں رکتے رکتے کا لفظ خاص اہمیت رکھتا ہے، اور اس کشمکش اور دباؤ (SUPPESSION) کو ظاہر کرتا ہے، جس کا نفسیاتی نتیجہ بیشتر جنون ہی ہوتا ہے۔"[۳]

ناسخ پر اپنے ۳۲۴ صفحات کی ضخیم کتاب میں انہوں نے ناسخ کی نفسیاتی زندگی کے رموز کی نقاب کشائی کے لئے صرف چند صفحات وقف کئے ہیں، یہ ضرور ہے کہ یہ چند صفحات بھی ناسخ کی نفسیاتی زندگی کی تفہیم میں مدد دیتے ہیں، انہوں نے خاص طور پر اُن کے حاوی نفسیاتی عوامل میں سے ان کی نرگسیت کے رجحان کی تصریح پر خاص توجہ کی ہے،

۱۔ تنقید و تحلیل ص ۳۰۹ ۲۔ ناسخ ص ۴۰ ۳۔ میر کے نہاں خانے ص ۱۹۹

ابن فرید نے بھی اپنے مطالعات میں تنقید کے نفسیاتی نقطۂ نظر سے تمام وکمال کام لینے کی کوشش کی ہے، اُن کا خیال ہے کہ ادب کا صرف ایک پہلو یعنی فنی پہلو ہی نہیں ہے، بلکہ یہ نفسیاتی اور عمرانی پہلو بھی رکھتا ہے، انہیں اعتراف ہے کہ "برحق کہ نفسیات و عمرانیات ادب کا جامع و کامل مطالعہ نہیں، لیکن یہ تو مان لیجئے کہ مطالعے کے اہم زاویے ہیں" [1]

ابن فرید علم نفسیات کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں، اور وہ اپنے علم کا اطلاق قدیم وجدید فنکاروں پر کرتے ہیں، اُن کا خیال ہے کہ فیض کی مقصدیت اُن کی رومانیت سے ہم آہنگ ہے، نتیجے میں انہوں نے اپنی شخصیت کو منفعل نہیں ہونے دیا ہے"، اس کے برعکس جوش کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے ایک پراگندہ نو عمر شاعر ثابت کرتے ہوئے اُن کے عشق اور انکی مقصدیت میں عدم مطابقت کی نشاندہی کرتے ہیں،

"اُن کا عشق اور انکی مقصدیت اُن کی شخصیت کے دو خانے ہیں، عشق اور مقصد میں توازن پیدا نہ کر سکے اور انکی شخصیت منفعل ہو گئی" [2]

تاہم یہ بات تشفی بخش ہے کہ ابن فرید اپنے مطالعات میں دقت نظر اور وسعت مطالعہ سے کام لیتے ہیں، وہ نفسیاتی علم سے خاطر خواہ استفادہ کرتے ہیں، کسی مخصوص نفسیاتی نکتے کو کسی شاعر کے ذہنی عمل پر منطبق کرتے ہوئے وہ اپنی بات کو ثابت تو کرتے ہیں، لیکن اس رویے کی حد بندی وہاں ظاہر ہوتی ہے، جہاں وہ اپنے علم کے حدود میں رہ کر زیر بحث شاعر کے ذہنی اور فکری پھیلاؤ کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں، نیز وہ نفسیاتی توجیہہ تو کرتے ہیں، مگر تعینِ قدر کے مسئلے سے خاطر خواہ طریقے سے نہیں نمٹتے، "فیض بحیثیت رومانی شاعر" میں حفیظ جالندھری کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے جانچتے ہوئے جو نتائج اخذ کئے گئے ہیں، اُن سے اختلاف کی گنجائش موجود ہے۔

"ایک طرف ابھی تو میں جوان ہوں کے قسم کے گیت اور دوسری طرف شاہنامہ اسلام کی چار جلدیں اُن کی منفعل شخصیت کا ثبوت ہیں، اس کی طرف انہوں نے

---

[1] میں، ہم اور ادب ص۱۰ [2] جوش کی ذہنی نا پختگی (میں، ہم اور ادب) ص۱۱۴

شاہنامہ اسلام جلد چہارم کے دیباچہ میں اشارہ بھی کیا ہے کہ ان کی ترقی پسندی
اور رومانی شاعری میں اور اسلامی عقاید میں ترک و اختیار کا کوئی سوال پیدا
نہیں ہوتا کیونکہ نظریہ اور مذہب میں تطابق تلاش کرنا چنداں ضروری نہیں،
یہ الفاظ حفیظ جالندھری کے نہیں ہیں، لیکن ان کا مفہوم و مقصود ان الفاظ
میں واضح ضرور ہو جاتا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حفیظ جالندھری نظریہ
اور عشق میں تطابق پیدا نہیں کر سکے ہیں" [1]

ریاض احمد تنقید کے نفسیاتی دبستان کی نمایندگی کرتے ہیں، ان کے نزدیک فنکار کے غیر شعوری عوامل ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشتے ہیں، نفسیاتی تنقید کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں "نفسیاتی تنقید نے ہمیں یہ بتایا کہ ان ظاہری اور پیش پا افتادہ معانی کے پیچھے ایسے شخصی اور اجتماعی محرکات کی ایک وسیع دنیا کار فرما ہوتی ہے جو نوعیت کے اعتبار سے زیادہ تر غیر شعوری ہوتے ہیں، ان ہی عوامل کی تفہیم خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہو، ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشتی ہے"۔

سلیم احمد بنیادی طور پر عمرانی نقاد ہیں، ان کا خیال ہے کہ شاعری میں وہی میلانات راہ پاتے ہیں جو اس کے عہد کی عمرانی زندگی کا مزاج متعین کرتے ہیں، چنانچہ نئی نظم اور پورا آدمی" میں اسی نقطۂ نظر کے تحت جدید شعراء مثلاً اختر شیرانی، راشد، میراجی، فیض اور اختر الایمان وغیرہ کی شاعری کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے، ان کا خیال ہے کہ اختر شیرانی کی شاعری پورے آدمی کی شاعری نہیں ہے، بلکہ رومانی سطح پر ایک غیر حقیقی اور تخیلی انسان کی شاعری ہے، جو نچلے دھڑ سے محروم ہے اور جنسی جبلت کی ضرورت سے بیگانہ ہے، اس مفروضے کو حقیقی ثابت کرنے کے لئے وہ ۱۹۲۴ سے ۱۹۳۶ تک کی نسل کو ذمہ دار ٹھہراتے ہیں!

"اب اسے ان کی نسل کے ساتھ ملایئے، تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۲۴ء سے
۳۶ء کے درمیانی وقفے میں ہمارا معاشرہ اسی آدھے دھڑ کی عجیب

---

[1] ء، ہم اور ادب ص ۱۳۴

غریب مخلوق کا معاشرہ تھا۔"

اختر شیرانی کے مقابلے میں انہیں میراجی کے یہاں دونوں دھاروں کے ملاپ کی صورت نظر آتی ہے:

"نفسیاتی الجھنیں میراجی کی نظموں کا خاص موضوع ہیں، جنہیں وہ بڑی فنکاری سے ان کے آخری نتیجہ تک لے جاتے ہیں، اس طرح وہ اپنے قاری کی الجھنوں کو لاشعور سے شعور میں لاکر اسکے نفس کا تزکیہ کر دیتے ہیں، اسکے علاوہ میراجی نفسیاتی الجھنوں کو صرف انفرادی معاملہ نہیں سمجھتے، جیسا کہ ترقی پسندوں کا خیال ہے، بلکہ انہیں اپنے زمانہ کے مخصوص معاشرہ کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔"

اختر شیرانی اور میراجی کے عشقیہ رجحانات کے تعلق سے جنسی آگہی کی موجودگی یا غیر موجودگی کو ان شعراء کے شعوری اور لاشعوری محرکات سے ہم رشتہ کرنے کے بجائے معاشرتی حالات کے تحت دو نسلوں کے رویوں سے منسلک کرنا نقاد موصوف کی شخصی رائے ہو سکتی ہے، اور معقول دلایل کی عدم موجودگی میں یہ ادبی اصول کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی، خاص کر یہ کہنا کہ ۲۴ء سے ۳۶ء تک کی نسل جنسی آگہی سے محروم تھی، اور پھر ۳۶ء سے ابھرنے والی نسل جنسی تکمیلیت کی ضرورت اور آگہی سے متصف تھی، ایک من گھڑت خیال سے زیادہ کچھ نہیں۔

سلیم احمد کی تنقیدوں میں من حیث المجموع نکتہ آفرینی سے زیادہ نکتہ آرائی کا انداز ملتا ہے، انہوں نے میر، غالب اور اقبال پر لکھتے ہوئے بھی جگہ جگہ پہلے سے طے کردہ مفروضوں سے ان شعراء کے ذہنی اور نفسیاتی کوائف کو سمجھانے کی کوشش کی ہے، وہ ان کی تخلیقات میں نفسیاتی مظاہر کی نشاندہی نہیں کرتے، "غالب کون" میں انہوں نے غالب کے شعری ذہن کے مطالعے کے بجائے ان کے نفسیاتی کوائف سے متعلق مباحث میں دلچسپی لی ہے۔ اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے وہ اقبال کی زندگی اور انکے خیالات میں ہم آہنگی کی تلاش پر زور دیتے ہیں اور عمومی سطح پر انکی شخصی زندگی، شخصیت اور نفسیات کے مطالعے کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سلیم احمد نے جدیدیت پر بھی قلم اٹھایا ہے، اور جدید شاعری ــــ نامقبول شاعری" اور جدید غزل جیسے معمولی نوعیت کے مقالے لکھے

ہے۔ یہ مقالے پڑھ کر سلیم احمد کے ناقدانہ ذہن کی نارسائیوں کا احساس ہوتا ہے لکھتے ہیں:

"جدید شاعری کو ناپسند کرنے کی بڑی وجہ اسکی عدم تفہیم ہے"

نئے شاعروں نے نئی شعریات مغرب کی نئی شعریات سے مستعار لی اور یہ دیکھے بغیر کہ اس کا کوئی رشتہ ان کے معاشرے یا روایت سے قائم بھی ہو سکتا ہے یا نہیں، اسے کچے پکے طور پر استعمال کیا"

جدید غزل میں ہمیں مرد اور عورت کی چوما چاٹی تو مل جاتی ہے، مگر اس کی انسانی تہذیبی معنویت کا سراغ کمتر ملتا ہے"

جدید غزل صرف ایک خلا میں سانس لے رہی ہے، ہمارے پاس جذبات ہیں، محسوسات ہیں، تجربات ہیں، مگر وہ کیمیا کہاں ہے جو اس مس خام کو زر خالص بنا دے"

سلیم احمد نے جدید شاعری اور جدید غزل پر جو اعتراضات، جیسا کہ محولا بالا اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے، وارد کئے ہیں، وہ کم و بیش وہی ہیں، جنکا بعض قدامت پسند حضرات ورد کرتے رہے ہیں لیکن اس کے باوجود جدید شاعری اپنی اہمیت منوا کے رہی۔ ان میں سے بعض اعتراضات کو فضیل جعفری نے اپنے مقالے "سلیم احمد کی تنقید نگاری" میں معقول دلایل سے رد کیا ہے، جدید شاعری کی ناپسندیدگی کی سب سے بڑی وجہ اسکی عدم تفہیم قرار دینا سلیم احمد کی شعریات کے بنیادی اصولوں سے ناواقفیت کو ظاہر کرتا ہے، جدید شاعری جس کے نمایندے ناصر کاظمی، بانی، وزیر آغا، بلراج کومل، کمار پاشی، ساقی فاروقی، شہزاد احمد، ظفر اقبال، ناصر شہزاد اور اطہر نفیس وغیرہ ہیں، تفہیم کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں کرتی، جدید شاعری کا بیشتر حصہ علامتی نوعیت کا ہے، لیکن علامتیت، جو اعلیٰ شاعری کی طبعی خصوصیت ہے، تفہیم و تحسین کے راستے میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں کرتی، بالکل اسی طرح جس طرح میر، غالب اور اقبال کی علامتی شاعری تفہیم کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح نئی شعریات کے بارے میں یہ الزام تراشی کہ یہ مغرب سے مستعار لی گئی ہے، بے معنی سی بات ہے، مشرق و مغرب کے درمیاں فاصلوں کے انہدام کے نتیجے میں اور پھر آپسی تہذیبی و فکری لین دین کی عالمگیر فضا میں ہندوستانی شعرا پر یہ الزام لگانا کہ وہ مستعار نظریوں پر انحصار کرتے ہیں، ان کے فنکارانہ خلوص پر شک کرنے کے

ساتھ ساتھ عالمی تہذیبی آب و ہوا کی اثر انگیزی سے انکار کرنے کے مترادف ہے، اسی طرح نئی غزل میں عشق کے برتاؤ کو مرد اور عورت کی پوما چاٹی سے تعبیر کرنا نئی شعری صورت حال خاص کر نئی عشقیہ آگہی سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے، "نئی عشقیہ شاعری" حق کی نئی حیاتی فکری اور جنسی آگہی سے عبارت ہے، اس کا رشتہ جدید تہذیبی صورت حال سے قائم ہے، حیرت کی بات یہ ہے کہ سلیم احمد جدید غزل کو ایک خلا میں سانس لیتے ہوئے محسوس کرتے ہیں، اُن کے نزدیک اس میں کیمیا کا فقدان ہے، جو مس خام کو زر خالص بنا دے، یعنی وہ جدید غزل کی تخلیقی تشکیلیت سے ہی انکار کرتے ہیں، ایسے ذہنی رویے کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے؟

سلیم احمد حسن عسکری کی طرح بیشتر مقامات پر سخن سنجی سے زیادہ سخن طرازی کا مظاہرہ کرتے ہیں، جو بات یا نکتہ دو فقروں میں ادا ہو سکتا ہے، اُسے عبارت آرائی کے شوق میں بیس سطروں میں پیش کرتے ہیں، اور خطابیہ، استہزائیہ، طنزیہ اور سنجیدہ اسالیب سے کام لیتے ہیں، اس طرح سے وہ اسلوب نگارش کی لسیار شیوگی اور شوخی و طراری سے مرعوب تو کرتے ہیں، لیکن بصیرت و تفہیم کی راہیں روشن نہیں کرتے، فضیل جعفری نے صحیح لکھا ہے!

"سلیم احمد کو منطقی عمومی بیانات دینے، بات سے بات پیدا کرنے، اور اپنی باتوں کو منوانے کے لئے کٹھ حجتی نیز خطابیہ انداز اختیار کرنے کی لت سی پڑ گئی ہے"

بات کو بے طرح پھیلانے کی ایک مثال "نئی نظم اور پورا آدمی" فراہم کرتی ہے، اس میں ایک طویل پیرگراف میں صرف اس بات کو کہ راشد اور میراجی نے ایک نئی شعری روایت کی داغ بیل ڈالی ہے، کو پھیلا کر یوں پیش کیا ہے:

"جدید نظم کے اماموں کی حیثیت سے راشد اور میراجی کی جو تاریخی حیثیت ہے، آپ اسے اچھی طرح جانتے ہیں، آپ اس شاعری سے اختلاف کریں یا اتفاق، اسے اپنے ذوق کے مطابق پائیں یا نہ پائیں، لیکن شاعری کا معاملہ ذاتی پسند ناپسند

سے آگے جاتا ہے، آپ کی زبان کی تاریخ میں شاعری کی ایک نئی روایت قائم
ہو گئی، اب ایک آدمی یا ہزار آدمی اسے تاریخی تسلسل سے خارج نہیں کر سکتے،
بالفرض یہ روایت آگے نہ بھی جائے، جیسا کہ بعض ناقدوں کا خیال ہے، تو بھی تاریخ
میں اسکی جگہ متعین ہو گی، پھر یہ بھی نہیں ہے کہ یہ سلسلہ اتنے دو ٹوک انداز سے
منقطع ہو گیا ہو، جہاں تک کہ بے قافیہ اور آزاد نظموں کے استعمال کا تعلق ہے
شاعروں کی ایک خاص بڑی تعداد اس میں پہلے بھی کام کر رہی تھی اور اب بھی کر رہی
ہے، بلکہ لاہور کی نئی نسل نے تو از سر نو پورے جوش و خروش سے اس سلسلے کو آگے
بڑھانے کی مہم شروع کی ہے، اس کے معنی یہ ہوئے کہ نئی نظم کا یہ سلسلہ جب تک
چلتا رہے گا، خواہ دس برس یا ہزار برس، راشد اور میراجی کو اپنی جگہ سے ہلانے والا
کوئی نہیں، اولاد لاکھ نا خلف ہو، اور لاکھ علم بغاوت بلند کرے مگر یہ معاملہ تو سلسلہ
نسب کا ہے، بقول شخصے ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں، اور
اس سے کون انکار کرے گا کہ نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد
نے نکالا۔ ویسے ان کا ہاتھی ایسے چپ چپائے بھی نہیں نکلا تھا، ہمیں تو یہ یاد ہے
کہ پورا ہندوستان دیکھنے آیا تھا، ادھر کچھ نوجوانوں سے بات چیت کرنے اور کراچی
اور لاہور کی نئی نسل کا ایک آدھ مضمون پڑھنے سے مجھے کچھ ایسا اندازہ ہوا، جیسے
یہ لوگ اپنے پیشروں کا ذکر یا تو کچھ تحقیر سے کرتے ہیں یا پھر قدرے سرپرستانہ
انداز میں، میری پوچھیے تو میں اس میں بھی کچھ حرج نہیں سمجھتا، آخر ہمارے انتظار حسین
نے لکھ ہی دیا ہے کہ نوجوانوں کو بزرگوں کا نام صرف زبانی ہی نہیں باقاعدہ تحریری
طور پر بھی پوچھنا چاہیئے، کبھی کبھی نوجوانوں کو اپنا اثبات کرنے کے لئے بزرگوں کا انکار
کرنا ہی پڑتا ہے، لیکن اس میں ایک خطرہ بھی ہے، بزرگوں کے انکار میں اگر آپ سچ مچ
پرخلوص ہو جائیں تو بعض اوقات اپنے معنی بھی مشکل سے سمجھ میں آتے ہیں، یعنی چھیڑ چھاڑ

میں تو کوئی مضائقہ نہیں، لیکن ویسے اندر ہی اندر یہ سلسلہ قائم رہے تو لینے ہی کو فائدہ پہنچتا ہے۔

ظاہر ہے یہ طول کلامی ایک اچھے نقاد کو زیب نہیں دیتی، میرے نزدیک ایک اچھے نقاد کی پرکھ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی بات کو کفایت، اختصار اور تناسب کے ساتھ پیش کرے، مظہر امام نے ایسے نقادوں کو بجا طور پر "لفاظ مفتیان تنقید" سے موسوم کیا ہے، وہ خود کو نقاد نہیں سمجھتے تاہم اُن کے مضامین، جو بعض ادبی رجحانات اور شخصیات پر بمید اختصار اور توازن سے لکھے گئے ہیں، اور اُن میں جو "تنقیدی اشارے" ملتے ہیں، وہ اُن کے ناقدانہ ذہن کی گہرائی کا پتہ دیتے ہیں،

شمیم حنفی نے وسیع مطالعہ کی بدولت ادب کے بعض بنیادی نظری تصورات سے گہری واقفیت پیدا کی ہے، یہ تصورات اُن کے ذہن وفکر کا حصہ بن چکے ہیں، مثلاً وہ جانتے ہیں کہ جدت پسندی روایت کے اساسی تصور سے مربوط ہے، وہ شعری تجربے کو عصری حالات کا زائیدہ قرار دے کر بھی اسکی عظمت اور پائیداری کے لئے اسکی ماورائیت کو لازمی قرار دیتے ہیں، وہ خیال کی اہمیت کے قائل ہیں، مگر وہ خیال کو جذبہ واحساس کے بغیر شاعری کا نہیں بلکہ فلسفے کا حصہ گردانتے ہیں، یہ وہ ادبی تصورات ہیں جو نئے تنقیدی نظریات کی تشکیل کے لئے بنیاد فراہم کرتے ہیں، اس نوع کے ادبی خیالات اُن کی کتابوں اور مقالوں میں جا بجا نظر آتے ہیں، لیکن وہ عملی تنقیدات میں ادب کے تخلیقی محرکات میں ترجیحی طور پر عمرانی یا عصری حالات کے محرک کو ہی پیش نظر رکھتے ہیں، جدید ادب میں تنہائی کے مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

> "یہ سارا عذاب دراصل غلط رشتوں کا ہے، پرانے رشتے ٹوٹ گئے، جو وجہ سکون تھے نئے رشتے جو ظہور پذیر ہوئے ہیں سامان ہلاکت ہیں، احساس مروت کو آلات نے اس طرح کچلا کہ ان کی جگہ دھویں اور کالک سے بھر گئی، مادی آسایش، معاشی خوشحالی، اور فراغت کی ہوس نے اس طرح حواس باختہ کیا ہے کہ اسکے حصول کے لئے ہر شخص اپنی دوڑ میں لگا ہوا ہے"[۱]

---

[۱] شب خون جلد ۲۳ صـ ۱۹

"فانی کا شعری کردار" میں لکھتے ہیں:

"فانی کی پوری زندگی ماضیٔ قریب کی تاریخ کا حصہ ہے' اور اس سلسلے پر ان کی شخصیت کے تمام خدوخال اچھی طرح روشن ہیں' اور ان میں غالباً کوئی بڑی پیچیدگی نہیں ہے' معاشرے سے ان کے تصادم کی لے بہت مدھم ہے"۔[۱]

"نئی شعری روایت" میں اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اقبال اِس صدی کے پہلے شاعر ہیں' جن کے یہاں نئے انسان کے ذہنی' سماجی' اخلاقی اور روحانی مسئلوں کا احساس ملتا ہے"۔[۲]

شمیم حنفی جدید تنقید کے اصولوں اور نظریات کا خاصا علم رکھتے ہیں' مگر وہ عملی تنقیدوں میں اپنے علم کو مربوط' منطقی اور نتیجہ خیز طریقے سے پیش نہیں کرتے' یہی وجہ ہے کہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" اور "نئی شعری روایت" ان کے وسیع علم' مشاہدے اور مطالعے کا احساس تو دلاتی ہیں' مگر ان کے کسی منفرد' منضبط یا بالیدہ تنقیدی نظریے کی تشکیل نہیں کر پاتیں "ابہام کی منطق" البتہ ان کا ایک وقیع مقالہ ہے' اس میں خیال و فکر کا ربط اور استدلالی ذہن کی کارفرمائی ملتی ہے' اس مقالے کے بعد ان کی جو تنقیدی نگارشات سامنے آتی ہیں' وہ ان کے تنقیدی خیالات کو منطقی تسلسل کے ساتھ پیش نہیں کرتیں' ہر بات کی غیر ضروری وضاحت بھی ان کے تنقیدی موقف کو ٹھوس شکل میں ابھرنے نہیں دیتی' ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بات سے بات نکالنے اور اصل بات کو فروعی باتوں میں گم کرنے کا یہ انداز انہوں نے حسن عسکری اور سلیم احمد سے مستعار لیا ہے۔

کرامت علی کرامت بھی شاعری کے موضوعاتی تجزیے پر زور دیتے ہیں' ان کا مطالعہ وسیع ہے وہ اپنا کوئی نقطۂ نظر برتنے کے بجائے عمرانی' نفسیاتی' سائنسی اور فلسفیانہ نظریات کی صراحت میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں' عصمت جاوید نے لسانیات کے مسائل پر لکھنے کے علاوہ بعض ادبی شخصیات پر بھی قلم اٹھایا ہے' اور اپنی ادب شناسی اور فہم و ذکاوت کا ثبوت دیا ہے' وہ سماجی تنقید کی حدبندیوں کا

۱؎ اقبالیات ص ۱۸۴ ۲؎ نئی شعری روایت ص ۲۳

شعور رکھتے ہیں، یہ قابل تعریف بات ہے، مگر عملی طور پر عمرانی نظریۂ تنقید ہی سے استفادہ کرتے ہیں اور حتی الامکان اس کے امکانات ہی کو بروئے کار لانے کی سعی کرتے ہیں۔

بلراج کومل کے چند تنقیدی مقالات سے ان کے تنقیدی ذہن کی فعالیت کا پتہ چلتا ہے، وہ زیادہ تر شاعری میں موضوعات کی نشاندہی میں دلچسپی لیتے ہیں، مزید برآں، وہ شعراء کے تخلیقی اور ذہنی رویوں جمالیاتی احساس، حیاتی رنگارنگی اور ماورائی ترفع پر بھی نظر رکھتے ہیں، اور ان کا ذہنی تحفظات و تعصبات سے بالاتر ہو کر ایک تجسس آمیز، مہم جویانہ اور کشف انگیز رویے کے تحت مطالعہ کرتے ہیں، تاہم موضوعاتی تجزیے کا انداز ان کے کم و بیش ہر مقالے میں نمایاں ہے۔ "جدید اردو نظم اور اس کے قابل ذکر رجحانات" میں لکھتے ہیں:

"مایوسی، تنہائی، احساس کمتری، خودکشی کی خواہش، کلبیت، قنوطیت، خوداذیتی، لذت کشی، ذاتی وابستگی، گھر آنگن کو واپسی، ماورائیت، تشکیک اور روح کے اسرار کو سمجھنے کی خواہش ایک پراسرار خوابناک ماحول کی تخلیق — یہ سب نئی نظموں کے موضوع ہیں۔"

"مجید امجد ایک مطالعہ" میں لکھتے ہیں:

"شب رفتہ" اور "میرے خدا میرے دل" کا شاعر خالص عمومی سطح پر معاشرے کا پیدا کیا ہوا عام انسان ہے، اس لئے وہ دوران سفر کئی بار جسمانی اور ذہنی سطح پر اس عام انسان کی باتیں کرتا ہے، جو یا تو وہ خود ہے یا اس کا ہمعصر شہری ہے۔"

"اردو شاعری میں تجربات" میں لکھتے ہیں:

"سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلیاں اپنے لئے اظہار کے نئے سانچے اور نئے طریقے اپنے ہمراہ لائیں۔"

بلراج کومل شعر کے مطالعات میں صرف عصری اور عمرانی حقائق کے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات

کی نشاندہی ہی نہیں کرتے، جیسا کہ اکثر عمرانی نقاد کرتے ہیں، بلکہ وہ ادب سے گہری ذہنی اور جمالیاتی وابستگی کے تحت اسکی کثیر الجہتی کے ادراک سے بھی تمام و کمال بہرہ مند ہیں، اُن کی ناقدانہ بصیرت اس بات میں مضمر ہے کہ وہ اپنے تجزیاتی مطالعوں میں فن کے مختلف ابعاد کو ادبی شعور کی روشنی سے منور کرتے ہیں۔

تمدنی تنقید کے دائرے میں عبد المغنی بھی آتے ہیں، انہوں نے قدیم و جدید شعراء کے علاوہ بعض ادبی مسایل پر بھی مضامین لکھے ہیں، اور "تشکیل جدید" اور "جادۂ اعتدال" کے علاوہ اقبال پر بھی کتابیں لکھی ہیں، عبد المغنی ادب کے جمالیاتی، حسیاتی اور ہئیتی محاسن کو جانچتے ہوئے بنیادی طور پر اسکے روحانی، سماجی اور اخلاقی اقدار کی تلاش پر زور دیتے ہیں، اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ ادب کی مقصدیت کے قائل ہیں، ہر چند ادب کے مقصدی کردار کے بارے میں اُن کا نقطۂ نظر ترقی پسندوں سے مختلف ہے، یعنی وہ اسے صرف سماجی حقیقت نگاری تک محدود کرنے کے روادار نہیں، تاہم انسانی اخلاقی تصورات وعقاید کی ترجمانی کو ترجیحی بنیادوں پر تسلیم کرنے کے رویے سے ادب کے بارے میں انکے مشروط نظریے کی وضاحت ہوتی ہے، تشکیل جدید میں خود لکھتے ہیں:

> "چنانچہ ہمارے سامنے جو نظریات ہیں، وہ عمومی اور بنیادی طور پر دو ہی قسم کے ہیں، ایک روحانی و اخلاقی، دوسرے مادی و معاشی، اب دیکھنا یہ ہے کہ اگر ہمارا انتخاب ان ہی دو قسم کے نظریات کے درمیان محدود رہے، تو ہماری ترجیح کس لئے ہوگی ہمجھے یہ لکھنے میں کوئی تامل نہیں کریں مادی و معاشی پر روحانی و اخلاقی کو ترجیح دیتا ہوں"۔

آگے چلکر لکھتے ہیں:

> "اس فن کو ادب کی مجموعی روایت کے پس منظر میں رکھ کر اسکی نوعیت، حقیقت اور اہمیت پر بحث کرتا ہوں، اس کے بعد زیر تبصرہ فن کے متعلق اپنے خالص تنقیدی موقف سے معروف و مسلم انسانی و اخلاقی قدروں کی روشنی میں کرتا ہوں"

عبد المغنی کا یہ تنقیدی موقف اُن کے لئے فن کی اصلیت اور نوعیت کی دید و دریافت میں دور تک ساتھ

نہیں دیتا' اس لئے کہ یہ موقف فن کے اخلاقی کردار کی نشاندہی پر منتج ہوتا ہے' عبدالمغنی عملی تنقیدوں میں اپنے موقف کو پیش نظر تو رکھتے ہیں' لیکن مجموعی طور پر عملی صورت میں ان کا انداز نقد تشریحی اور معلمانہ ہو کے رہ جاتا ہے' اور وہ فنکار کے سماجی' سوانحی اور ذہنی پس منظر کا تجزیہ کرتے ہیں' یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں خرابیاں بھی نظر آتی ہیں' اور خوبیاں بھی' اور ایسا کرتے ہوئے وہ تضاد بیانی کے مرتکب ہو جاتے ہیں:

مثلاً: "بات یہ ہے کہ جوش اپنے حواس اور تفکر کے ذاتی تجربات اور شخصی واردات پر فن کارانہ قابو نہیں رکھتے۔"

"لیکن جوش کی قادرالکلامی اور شعریت ہر شبہے سے بالاتر ہے' وہ ایک فطری اور وجدانی شاعر ہیں' اور زبان و بیان کے تمام وسایل پر بے پناہ قدرت رکھتے ہیں۔"

مجموعی طور پر تمدنی تنقید کے تحت لکھنے والوں کے یہاں نظریات و تصورات کے اختلافات کے باوجود ادب سے غیر معمولی ذہنی لگاؤ' اسکی اصلیت اور معنویت کی تلاش و یافت کی لگن اور انسانی اقدار سے اس کے رشتۂ باطنی کی تفہیم کے ضمن میں مخلصانہ کوششیں ملتی ہیں' اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے نقاد حالی اور شبلی کے بعد پہلی بار اعلیٰ سنجیدگی اور ادبی دیانت کے تحت تنقید کا فریضہ انجام دینے کی سعی کر رہے ہیں' یہ درست ہے کہ ادیب کی قدر سنجی کے لئے اسکے تکمیل کردہ ادب کی انفرادیت اور خود مکتفیت ہی بنیادی حیثیت رکھتی ہے' لیکن اس سے یہ مراد نہیں لیا جانا چاہیئے کہ ادیب یا ادب پارے کا خارجی دنیا سے قطعی کوئی رشتہ نہیں ہے' فنکار کا وجود ایک درخت کی مانند ہے جو آسمان کی کھلی فضا میں اپنی اٹھان اور پھیلاؤ کے باوجود آب و گل سے پیوستہ ہے' وہ خارجی' سماجی' تہذیبی اور سیاسی حالات و واقعات سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے اور بدلتے ہوئے حالات کے تحت اسکی نفسیاتی' جمالیاتی' اور ذہنی زندگی کی تعمیر ہوتی ہے' اس لئے تمدنی تنقید سے قطع نظر' اگر خالص ہیئتی اور لسانی تنقید کے اصولوں کے تحت بھی ادب کا مطالعہ کیا جائے' پھر بھی تہذیبی اور معاشرتی قوتوں کے تشکیلی عناصر کے تجزیاتی عمل کو بے معنی قرار نہیں دیا جا سکتا' وارث علوی' فضیل جعفری اور وزیر آغا نے اس نوع کے بعض

مطالعات سے مثبت نتائج کا استنباط کیا ہے۔

تمدنی تنقید کے علمبرداروں کی ثمریابی کا ایک بنیادی راز یہ ہے کہ وہ ادب کی اصل کی تلاش کرتے ہوئے اسکی لسانی اور ہیئتی ساخت کو نظر انداز نہیں کرتے، وہ اپنے مخصوص نظریے کی توضیح اور تخلیق کار سے اس کے رشتے کی معنویت کا اظہار کرکے مطالعے کے لئے ایک سازگار فضا کی تعمیر کرتے ہیں، اور پھر لسانی وسیلوں سے داخلی تجربے کے بعض پہلوؤں کی شناخت کرتے ہیں، لیکن جہاں بعض معاصرین محض نظریاتی موقف پر اپنی تنقید کی عمارت کھڑی کرتے ہیں، وہاں تنقید بالعموم ایک معلوماتی مقالہ بن کے رہ جاتی ہے، ایسے معلوماتی مقالات کی حالیہ تنقید میں کوئی کمی نہیں، ایسے مقالات کا فن کی تنقید سے برائے نام رشتہ ہے، رہی وہ تنقیدیں جو مخصوص نظریات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ زیر بحث شاعر سے اپنی اطلاقی حیثیت کو قائم کرتی ہیں، قابل قدر ہیں۔

تمدنی نقادوں کے طرز نقد کو اپنی نتیجہ خیزی کے اعتبار سے ہمہ جہت، مکمل اور حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا، اس نوع کی تنقیدوں سے فنی تخلیق کی بعض اوپری یا زیریں جہتیں اجاگر تو ہوتی ہیں، لیکن پھر بھی اسکے کتنے ہی جلوے دبیز پردوں میں مستور رہتے ہیں، تمدنی تنقید کے موئیدین بعض اوقات فنی تخلیق کے مطالعے کے ضمن میں شاعر کے یہاں تاریخی، سماجی اور تہذیبی حقایق کی نشاندہی کرنے کی دھن میں یہ بھول جاتے ہیں کہ شاعر کے یہاں ان حقایق کے بجائے شخصی سطح پر ان کے بارے میں تاثر یا ردعمل کی بازآفرینی ملتی ہے، جو بدیہی طور پر خارجی حقایق کی بنیادی تقلیب و تغیر پر دلالت کرتی ہے۔

اصل میں تمدنی نقاد جس مفروضے پر انحصار کرتے ہیں، اور جو اکثر حالتوں میں انکے تنقیدی طریقۂ کار کی بے ثمری کا باعث بنتا ہے، وہ یہ ہے کہ وہ فنکار کو ایک ایسے دانش مند اور ذمہ دار فرد سے تعبیر کرتے ہیں، جو بنیادی طور پر ان تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی حالات واقعات کا ادراک کرتا ہے جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے، اس نقطۂ نظر کی رو سے شاعر اپنے عہد کا ایک بہترین دانش ور قرار پاتا ہے، شاعر کو علم و دانش کے اس بلند مرتبے پر فائز کرنا تمدنی نقادوں کا اس کے تئیں عقیدت

کا خراج تو پیش کرتا ہے، مگر اس کے فکر و نظر اور اسکے طریقۂ کار سے عدم واقفیت کو ظاہر کرتا ہے، یہ سوچنا کہ شاعر گرد و پیش کی زندگی میں آئے دن ہونے والے واقعات کا چشم نگراں ہے اس لئے مشاہدہ کرتا ہے کہ وہ لفظ و بیاں کی مدد سے انہیں دوسروں تک منتقل کرے، شاعری کے تخلیقی کردار کی مکمل طور پر نفی کرتا ہے، کیونکہ یہ شاعری کو صحافت کی سطح پر لے آنے کا عمل ہے، ورڈس ورتھ کا یہ کہنا کہ شاعری عالم سکون میں جذبے کی بازیابی کا عمل ہے، یا ایلیٹ کا یہ قول کہ شاعر شخصیت کا نہیں بلکہ میڈیم کا اظہار کرتا ہے، اس بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ہے کہ شاعر کوئی ایسا خودکار ترسیلی آلہ نہیں ہے، جو خارجی حقایق کی معلومات کو لوگوں تک پہنچانے کا میکانکی فریضہ انجام دے۔

THEODORE M. GREEN نے کانٹ کے CRITIQUE OF JUDGEMENT پر اپنے مقالے میں لکھا ہے:

"اگرچہ اسکی (فنکار کی) ہر تخلیق اسکی فنکارانہ بصیرت کا اظہار ہوتی ہے، تاہم
وہ خود اس لمحے تک اس بات سے بے خبر ہوتا ہے کہ اسے کیا کہنا ہے،
جب تک وہ تکمیل یافتہ فن پارے میں اسے کہہ لیتا ہے۔"

واضح رہے کہ شاعر کسی خارجی محرک کا دست نگر ہوئے بغیر ایک بے نام اندرونی خواہش یا طلب کے تحت تخلیقی محویت کے عالم میں داخلی سطح پر پیکروں اور علامتوں میں ڈھلنے والے نادیدہ اور اجنبی تجربوں کو ایک موزوں اور مترنم ہیئت میں ڈھالتا ہے۔ جو شعری تخلیق کی صورت اختیار کرتے ہیں، تخلیقی عمل میں داخلی تجربہ ہی ہے جسکی اصلیت اور تہہ داری پر شعری تخلیق کی اہمیت اور معنویت کا انحصار ہوتا ہے، سوال یہ ہے کہ اسکی نوعیت کیا ہے اور زندگی سے اس کیا رشتہ ہے؟

جیسا کہ کہا گیا کہ شعری تجربہ زندگی کے ادراک کی سنجیدگی، تہہ داری اور اسراریت سے متصف ہوتا ہے، اور تخلیقی شاعر کے حوالے سے ہی اسکی اصلیت اور معنویت واضح ہوتی ہے، کوئی غیر شاعر خواہ زندگی کے ہزار گونہ قیمتی تجربات کا مالک کیوں نہ ہو، شعری تجربے سے گزر نہیں سکتا، اگر وہ کسی بارآور لمحے میں داخلی طور پر اس سے گزرے بھی، پھر بھی اس کا وجود و عدم مساوی

رہے گا، کیونکہ وہ اسے لسانی ہیئت میں دوسروں کے لئے قابل شناخت بنانے سے قاصر رہے گا شعری تجربے کی ندرت کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ یہ ایک غیر معمولی دراک، حساس اور دیدہ ور شخص کے ہاتھوں داخلی اور خارجی دنیا کے حقایق سے متصادم ہونے کے نتیجے میں حد درجہ شخصی تاثرات کی ایک لسانی اکائی میں ڈھلنے کا اسراری عمل ہے، یہ عمل حد درجہ شخصی ہونے کے ساتھ ساتھ تخیلی آزادانہ اور مقصود بالذات ہوتا ہے، چونکہ تجربات کی لفظی تجسیم کسی منصوبہ بندی، شعوری کد و کاوش مقصدیت یا نظریاتی حد بندی کو قبول نہیں کرتی، اس لئے شعری اظہار دیگر سماجی، سائینسی یا معلوماتی اظہارات سے قطعی مختلف ہو جاتا ہے، یہ اپنی مرضی کا آپ مالک ہوتا ہے، اور اپنے مخصوص خلقی طریقۂ اظہار کو تسلیم کرتا ہے، اور پھر اپنی تہہ دار اور نقاب پوش معنویت کو منوانے کے لئے اپنے قوانین خود وضع کرتا ہے۔ اسکی اپنی منطق ہوتی ہے جو دیگر شعبہ ہائے فکر یا ذہنی مشاغل کی منطق کو مسترد کر کے استوار ہوتی ہے۔

یاد رہے کہ شعری تجربے سے یہ توقع کرنا کہ یہ شاعر کے عہد کی معاشرت، تاریخ یا تہذیب کے بارے میں اطلاعات فراہم کرے، یا اس سے کسی راست حوالے کا کام کرے، اسکی ماہیت سے اپنی لاعلمی کو ظاہر کرنے کے مترادف ہے، شاعر کی شخصیت ایک پیچیدہ، مرکب اور حرکی شخصیت ہے، شعوری طور پر یہ اپنے عہد کے جن حالات و حقایق کے اثرات قبول کرتی ہے، وہ اسکے لئے "تاثر پذیری کے مرحلے سے گزرنے کے بعد، بے معنی ہو جاتے ہیں اسکی مثال شہد کی مکھی کی ہے، جو پھولوں سے رس چوس لیتی ہے اور پھر کشید و انجذاب کے عمل کے نتیجے میں شہد، جو پھولوں (اور شہد کی مکھی سے بھی) سے قطعی مختلف چیز ہے کو معرض وجود میں لاتی ہے، تجربہ جب لسانی تکمیلیت کو پہنچتا ہے تو وہ خارجی زندگی سے تمام تر حوالوں کی تنسیخ کر کے ایک آزاد، ان دیکھے اور خود مختار وجود کو پالیتا ہے خارجی معروض سے بقول مل صرف اس حد تک رشتہ رہتا ہے کہ "وہ محرک کا کام دے سکتا ہے، شاعری فی نفسہ معروض سے نہیں، بلکہ اس ذہنی کیفیت سے خلق ہوتی ہے، جس میں اس کو یاد کیا جاتا ہے"۔

خارجی حقایق سے شاعر کا رشتہ اس لئے بھی ناپایدار اور فرضی رہ جاتا ہے کیونکہ وہ اپنے شعری تجربے کی تکمیل پذیر صورت کے لئے عصری زندگی کے حقایق کے بجائے ان کے بے چہرہ تاثرات

سے واسطہ رکھتا ہے، اکثر حالتوں میں وہ تاثرات سے بھی زیادہ لاشعور کی زیریں تہوں میں، خوابیدہ یا بیدار صدیوں کے انفرادی یا اجتماعی (نسلی) تجربات کے عکس و سایہ کی جانب رجوع ہوتا ہے، اور تخلیق کے التہابی لمحوں میں شعور اور لاشعور کی حد فاصل پگھل جاتی ہے اور شعوری تجربات لاشعوری پیکروں میں ضم ہو جاتے ہیں، نتیجتاً جو تخلیق معرض وجود میں آتی ہے، اسکی انفرادیت، ندرت اور عدیم النظیریت کے بارے میں کوئی شبہ باقی نہیں رہتا، ایسا تجربہ خارجی زندگی کے حقائق سے کونسا راست یا قابل شناخت رشتہ رکھتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ یہ اپنی حقیقت خود خلق کرتا ہے، اور اس کا وجود ہی اسکی حقیقت ہے اور یہی وہ حقیقت ہے جو اکثر و بیشتر تمدنی نقاد نظر انداز کرتے ہیں، اور خلط مبحث کے شکار ہو جاتے ہیں،

چونکہ تنقید بنیادی طور پر ادب یا فن سے واسطہ رکھتی ہے، اور فن فن ہے، اس لئے تنقید کیلئے بھی فنی آداب و لوازم کا پابند رہنا پڑتا ہے، جیسا کہ نارتھروپ فرائی نے ANATOMY & CRITICISM میں لکھا ہے، وہ لکھتا ہے۔

> "THE SUBJECT MATTER & LITERARY CRITICISM IS AN ART AND CRITICISM IS EVIDENTLY SOME-THING OF AN ART TOO"

○

جدید نقادوں میں بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو بیک وقت مختلف نظریات نقد سے وابستگی کے ساتھ ساتھ مجموعی طور پر تنقید کے ادبی اصولوں کو عزیز رکھتے ہیں، وہ ادیب کے فنی شعور کی انفرادیت اور تخصیص کو تسلیم کر کے، اس کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں، ان کی نظر تکمیل شدہ تخلیق پر مرکوز رہتی ہے، اور اس کے مختلف پہلوؤں مثلاً لاشعوری محرکات، لفظ و معنی کے ارتباط، علامت کاری، ابہام، تلازمی کیفیت، تجربے کی بالیدگی اور اسلوب و اظہار کے محاسن کا تجزیہ کرتے ہیں، ایسے نقادوں میں میراجی، کے علاوہ، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری اور محمود ہاشمی، افتخار جالب، انور سدید، عنوان چشتی اور ابوالکلام قاسمی، عصمت جاوید قابل ذکر ہیں۔

یہ نقاد ادب کو سماجی، تہذیبی یا سیاسی تصورات و عقاید کے تابع کرنے کے بجائے اسکی ادبیت سے سروکار رکھتے ہیں، اور پیش نظر تخلیق کے تجزیہ و تحلیل پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں، ظاہر ہے ان کی تنقیدی مساعی ہیئتی تنقید کے ذیل میں آتی ہے، حالانکہ یہ واقعہ ہے کہ ان میں بعض نقاد جن میں میراجی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ پیش نظر تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ اس زمانے میں کرتے رہے، جبکہ امریکی پروفیسروں کے ہیئتی تنقید کے وافر نمونوں تک اُن کی رسائی نہ ہوئی تھی، اور ہیئتی تنقید ایک جدید نظریۂ نقد کے طور پر باقاعدگی سے متعارف نہ ہوئی تھی، میراجی کے بعد نئے نقاد ہیئتی طرز نقد سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرتے رہے، حالانکہ وہ دیگر مروّجہ تصوراتِ نقد میں بھی دلچسپی لیتے رہے،

متذکرہ بالا نقادوں کے شانہ بہ شانہ چند ایسے نقاد بھی ہیئتی تنقید کے اصولوں کو برتتے رہے، جنہوں نے ادب کی خود مختار اور قائم بالذات حیثیت کو تمام و کمال تسلیم کیا، اور ادیب کی سوانحیات، اسکے معاصر تہذیبی اور سماجی حالات سے صرفِ نظر کرکے، صرف اسکی تخلیقات سے رابطہ قائم کیا، ان میں شمس الرحمان فاروقی، گوپی چند نارنگ، مسعود حسین خان اور مغنی تبسم نمایاں ہیں۔

ہیئتی تنقید کے ذیل میں میراجی کا نام سرِفہرست ہے، اپنے مضمون "رس کے نظریے" میں انہوں نے اپنی تنقید کے لئے "ادبی تنقید" کی اصطلاح استعمال کی ہے، اور اسے کسی ادبی تخلیق کو جانچنے کا بہترین وسیلہ قرار دیا ہے:۔

"کسی ادبی تخلیق کے حسن و لطافت کو ذہنی گرفت میں لانے کے لئے ادبی تنقید بہترین ذریعہ ہے۔"

میراجی نے "مشرق و مغرب کے نغمے" اور "اس نظم میں" میں بعض ایسے اہم نکات پر روشنی ڈالی ہے، جو بہت حد تک ادبی تنقید کے تصور کو متشکل کرتے ہیں، مزید برآں "اس نظم میں" انہوں نے اپنے بعض معاصرین کی نظموں کا معنی خیز تجزیاتی مطالعہ کرکے "عملی تنقید کی جانب ایک مثبت قدم اٹھایا ہے" فیضی جعفری انہیں اُن کی عملی تنقید کے نمونوں کے پیش نظر "اردو کا پہلا نقاد" قرار دیتے ہیں،

واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے جس بصیرت، اعتماد اور آگہی کے ساتھ نیز جس باقاعدگی سے

مختلف نظموں کے تجزیے کئے ہیں، اسکی بنا پر انہیں عملی تنقید میں یقیناً اوّلیت کا درجہ حاصل ہے، اتنا ہی نہیں، بلکہ وہ ادبی تنقید کے اولیں علمبردار کا رتبہ بھی حاصل کرتے ہیں،

میراجی ایک تخلیقی فنکار ہیں، اُن کی شاعری بلاشبہ تجربہ پسندی، اساطیری شعور تہذیبی اقدار اور لسانی برتاؤ کی بنا پر انفرادیت کی حامل ہے، میراجی کا شعور نقد بھی گہرا اور جامع ہے انہوں نے مغربی ادب خاصکر فرانسیسی علامت نگاروں مثلاً میلارمے اور بودلیر کا وسیع مطالعہ کیا ہے اس مطالعے کے اثرات ان کی شاعری اور تنقید دونوں پر مرتسم ہیں، میراجی نے اس دور میں ادب اور تنقید کے ادبی مزاج کی اہمیت کو تسلیم کیا، جب ترقی پسندی کے تحت مقصدیت، نثریت اور خطابت شاعری پر تیزی سے مسلط ہو رہی تھی، میراجی کو ترقی پسندوں کی فروگذاشتوں کا علم تھا، لکھتے ہیں:-

"اس تحریک کے اولیں علمبرداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا، اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کو سمجھانے والے بن کر رہ گئے"

"انہوں نے چند تبلیغی باتوں کو جو نثر میں بہتر طریق پر ادا کی جا سکتی ہیں ایک سطحی اور کم و بیش غیر موثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کیا"۔

میراجی نے مشرق و مغرب کے شعراء کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہوئے اُن کی سوانحیات، عہد کے حالات اور انکے نفسیاتی کوائف کی توضیح میں بھی خاصی دلچسپی لی ہے۔ "نئی شاعری کی بنیادیں" میں معاصر حالات کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں، ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں، شہروں کے فاصلے مٹے، نئی تعلیم آئی، اور کنوئیں کا مینڈک سوچنے لگا کہ اسکی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے جس میں ایک اٹل وسعت اپنی گہرائی سے پہلے خیالوں کو ہیچ ثابت کر رہی

ہے تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔"

میراجی فرائڈ سے متاثر ہیں، انہوں نے فرائیڈین نظریاتِ جنس کی روشنی میں بھی بعض شعراء کے دلچسپ مطالعے پیش کئے ہیں، اسی بنا پر ڈاکٹر سلیم اختر نے ان کے یہاں "گہری نفسیاتی بصیرت" کی نشاندہی کی ہے۔

ظاہر ہے یہ انداز تنقید انہیں تمدنی تنقید کے دائرے میں لے آتا ہے، تاہم ان کا بڑا کارنامہ وہی ہے جو انہوں نے انفرادی نظموں کے مطالعے کی صورت میں انجام دیا ہے، انہوں نے معاصر شعراء مثلاً فیض، راشد، جوش اور سلام وغیرہ کی بعض نمائندہ نظموں کے تنقیدی جائزوں سے ادبی بصیرت اور سخن فہمی کا ثبوت بہم پہنچایا ہے، ان مطالعات میں انہوں نے شعراء کے حالاتِ زندگی، نفسیاتی واقعات یا خارجی حالات کے تجزیے کو پس پشت ڈال کر بلاواسطہ ان کی تخلیقات سے ذہنی رشتہ قائم کیا ہے، اس طرح سے انہوں نے پیش نظر تخلیق سے متصادم ہونے کے جدید تنقیدی اصول کا اردو میں آغاز کیا اور بحیثیت نقاد اپنی اہمیت منوالی، نظموں کی خود مکتفی معروض کی حیثیت کو تسلیم کرنے اور پھر ان کی معنوی اور صوری جہات کو روشن کرنے میں میراجی نے گہرے تنقیدی ادراک کا ثبوت دیا، راشد کی نظموں مثلاً اجنبی صورت، خودکشی، داشتہ، رقص اور زنجیر کی توضیح کرتے ہوئے انہوں نے نکتہ رسی اور دقت نظر سے کام لیا ہے، نیز میراجی نے شاعری میں علامتیت، ابہام، آہنگ، تلازم خیال، فضا آفرینی، الفاظ کی انگیخت وغیرہ کے متعلقہ مسائل کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ ان کے ادبی ذہن کی فعالیت پر دلالت کرتے ہیں، تلازم خیال کے بارے میں لکھتے ہیں:

"شاعر ہر لفظ کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ہر لفظ مکمل، گہرا اور نمایاں تلازم خیال پیدا کر سکے۔"[1]

میراجی وسیع مطالعے اور ذہنی استعداد سے بھرپور کام لے کر تنقید کے بعض بنیادی اصولوں سے واقفیت تو پیدا کرلی۔ لیکن چونکہ ان کے عہد میں اردو میں تنقید کے نئے رجحانات، جو یورپی ادب میں

[1] تنقیدی دبستان صفحہ ۱۵

پہلے ہی مقبولیت حاصل کر چکے تھے، عام نہیں ہوئے تھے اس لئے البعض مسئلوں کے بارے میں ان کا ذہن صاف نہ تھا، مثلاً ترقی پسندوں کے زیر اثر انہوں نے کہا ہے کہ "ادب زندگی کا آئینہ دار ہے" یا بعض شعراء پر تنقیدی نظر ڈال کر انہوں نے ان کی سوانحی اور نفسیاتی زندگی کی تفصیلات کو بیان کرنے میں خاصی فیاضی سے کام لیا ہے، اس طرح وہ شعر کی فضا آفرینی کو اہمیت دینے کے باوجود نظموں کے مطالعے میں معنی و مطلب کی نشاندہی پر اپنا سارا زور صرف کرتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے وہ خود ہی اپنے نظریے کی تردید کرتے ہیں:

> "اس طرح شعر کے حقیقی موضوع یا خیال تک پہنچے بغیر بھی اس سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے، شعر میں موجود لفظوں کی موسیقی، آہنگ نیز تشبیہ و استعارات وغیرہ وہ عناصر ہیں، جو بجائے خود قاری کو لطف و انبساط کے ساماں فراہم کر سکتے ہیں۔"

لیکن اس دعوے کے خلاف نظموں کے مطالعے میں مثلاً راشد کی نظم داشتہ کا جائزہ لیتے ہوئے میراجی نے ابتدائیہ میں مشرق و مغرب میں عورت کے مقام کے بارے میں ساری معلومات بہم کی ہیں اور پھر راشد کی نظم میں پیش ہونے والی عورت یعنی داشتہ کے شاعرانہ برتاؤ کی وضاحت کی ہے۔

بہر کیف، میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں سے ادبی تنقید کو مستحکم کرنے اور اسکے فروغ کیلئے ابتدائی کام انجام دیا ہے، جو لاریب خاصی وقعت رکھتا ہے۔

کلیم الدین احمد نے عملی تنقید کے بعض نمونوں کے علاوہ اردو تنقید کا تاریخی جائزہ جس معروضیت دقت نظر اور استدلالی قوت سے لیا ہے، اس سے ان کے ایک اہم جدید نقاد کے طور پر تسلیم کئے جانے میں کوئی شبہ نہیں رہتا، انہوں نے قدیم اردو میں تذکرہ نگاری پر ایک نظر ڈالنے کے بعد حالی اور شبلی کی تنقیدوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے، اور ان کے انداز نقد کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا ہے، عہد جدید میں ترقی پسندوں کی تنقید کے غیر ادبی تصورات و رجحانات کی مدلل اور منطقی وضاحت کرتے ہوئے اہم ترقی پسند ناقدوں مثلاً احتشام حسین کی تنقید کا تجزیہ کیا ہے، انہوں نے واضح کیا ہے

کہ سید احتشام حسین نے موقع محل کو فراموش کر کے غیر متعلق امور و مسائل کو تنقید میں داخل کیا ہے، انہوں نے ادبی اصولوں کے پیش نظر اس کی کوتاہیوں کی نشاندہی کر کے اپنے تنقیدی رویے کی صحت اور معنویت کا ثبوت دیا ہے:

"تنقید دوسرے علوم و فنون سے مصرف لیتی ہے، لیکن یہ بجائے خود ایک فن ہے اور کوئی دوسرا فن یا علم اس کا بدل نہیں ہو سکتا، مثلاً تنقید میں تاریخ کا پہلو نمایاں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم تنقید کو تاریخ بنا دیں یا موقع محل کا خیال فراموش کر کے غیر متعلق امور و مسائل کو تنقید میں داخل کرنے لگیں، ترقی پسند نقاد اس قسم کی غلطیوں کے مرتکب ہوئے ہیں، وہ اشتراکی خیالات، اشتراکی نظریوں کو ہر جگہ داخل کرتے ہیں۔"[1]

کلیم الدین احمد نے موجودہ عہد کے دیگر نقادوں مثلاً عبدالحق، رشید احمد صدیقی، سرور، فراق اور حسن عسکری کی تنقیدات کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ "اردو تنقید پر ایک نظر" میں موصوف نے اعلانیہ کہا ہے کہ "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے" اور پھر عہد قدیم سے دور حاضر تک ساری تنقیدوں پر ایک گہری تنقیدی نظر ڈالنے کے بعد وہ اپنے دعوے کو ٹھوس اور ناقابل تردید دلائل سے ثابت کرتے ہیں، وہ ان ساری تنقیدوں کو "چند نکتے، اشارے، دلچسپ فقرے یا باریک اور گہرے جملے" قرار دیتے ہیں:

"مجھے کہنے دیجیے، اس وقت تک اردو میں جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں، ان میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ چند نکتے، اشارے، دلچسپ فقرے، باریک اور گہرے جملے ملتے ہیں اور بس۔"[2]

کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کے تاریخی ارتقا کا جائزہ لے کر جو نتیجہ نکالا ہے، اس سے اختلاف کی بہت کم گنجائش ہے، اس لحاظ سے ان کی حق گوئی، بے باکی اور باریک بینی اردو تنقید میں ایک صحت مند روایت

[1] اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۶۳ [2] اردو تنقید پر ایک نظر ص ۳۱۸

کا پیش خیمہ بن جاتی ہے، انہوں نے اردو تنقید کا یہ سخت گیر محاکمہ محض شخصی رائے زنی کی بنا پر یا داخلیت اور تاثریت کے تحت یا من مانے طریقے سے نہیں کیا ہے، بلکہ ادبی تنقید کے مسلمہ اصولوں، جن کی آگہی وہ مغربی تنقید سے حاصل کر چکے ہیں، کی روشنی میں کیا ہے، کلیم الدین احمد نے ادب کی ماہیت، ادب اور تہذیب، ادب اور شخصیت، مواد و ہیئت، ادب و اخلاق، ادب اور جمالیات اور ادب اور مقصدیت جیسے اہم اور متنازعہ تنقیدی مسایل و افکار سے اپنی گہری واقفیت کا ثبوت دیا ہے، شاعری کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ ان بیش بہا تجربات کی حامل ہے جسے حاصل زندگی کہہ سکتے ہیں اس طرح وہ خالص تجربات کی اہمیت کی جانب ہماری توجہ کو موڑتے ہیں:

"شاعری گویا نفیس و بیش قیمت تجربات کا حسین، مکمل اور موزون بیان ہے یہ ان بیش بہا تجربات کی حامل ہے، جسے حاصل زندگی کہہ سکتے ہیں، بوقلمونی عالم نیرنگی جذبات، عالمگیری تخیل، سحر آفرینی خیالات یہاں سب کی جلوہ گری ہے"[۱]

ان کے نزدیک شعر میں ہر قسم کے خیالات سما سکتے ہیں، شرط یہ ہے کہ وہ تخیلی تجربے بن گئے ہوں[۲] نقاد کے بارے میں لکھتے ہیں:

"نقاد میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ شاعر کے دماغ میں سما کر اس کے تجربے کے ہر عنصر کو سمجھ سکتا ہے، اور خود سمجھ کر دوسروں کو بھی سمجھا سکتا ہے، وہ اس تجربے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتا ہے"[۳]

کلیم الدین احمد نے اردو تنقید کی سطحیت، بے راہ روی، انتشار اور عدم مقصدیت کو جس غیر معمولی ذہانت اور قوت اعتماد سے بے نقاب کیا ہے، اس سے ان کی قوت متخیلہ اور تنقیدی نظر کی گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے، انہوں نے کئی مقامات پر تنقید کے صحیح، معنی خیز اور جمالیاتی طریقے کو روا رکھا ہے،

---

[۱] اردو شاعری پر ایک نظر ص ۳ [۲] اردو تنقید پر ایک نظر ص ۹۱
[۳] اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۵

ترقی پسند شعراء کے بارے میں ایک معروضی نقطۂ نظر کے تحت وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ وہ ایسے تجربوں کے ترجمان نہیں، بلکہ دوسروں کے خیالات کی تشہیر کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"ترقی پسند شعراء شاعر نہیں، وہ چند خیالات کی ترویج کرنا چاہتے ہیں، وہ اپنے تجربوں کے ترجمان نہیں، البتہ دوسروں کے خیالات کی تشہیر کرتے ہیں"[1]

انہوں نے ترقی پسند شاعری کے علاوہ قدیم دور سے جدید دور تک کی شاعری کی تہی مائیگی، نثریت اور لفاظی پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے، ان کے نزدیک اردو شاعری کی پس ماندگی کا سبب دوسرے عوامل کے علاوہ، اسکی صنفی تفریق بھی ہے، غزل، مثنوی قصیدہ اور مرثیہ کی ہیئتی پابندیوں نے اردو شعراء کی جولانی طبع کو محدود کیا ہے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو شاعری پر ایک تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے وہ شعراء کی قدر سنجی اور انکی درجہ بندی ان کے کلام کی تخلیقی حیثیت کے اعتبار سے کرتے ہیں، اس طرح سے وہ جدید تنقید میں پہلی بار شعر اور کلام منظوم کے مابین فرق کی نشاندہی کرتے ہیں وہ کلاسیکی شعراء مثلاً میر، درد، سودا، ذوق، مومن، میر حسن، اور انیس و دبیر کے یہاں بعض شعری محاسن کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے نقائص کو بھی بے نقاب کرتے ہیں، اسی طرح آزاد، حالی، شبلی، اسماعیل، اکبر اور شوق قدوائی کے بعد اقبال، سیماب، جوش، چکبست، حفیظ، حسرت، فانی، اصغر، اور جگر کے کلام کا معروضی انداز سے نقد و تبصرے کا کام انجام دیتے ہیں، اور عام طور پر معقولیت پسندی اور شعر شناسی کا ثبوت دیتے ہیں، لیکن ان کا یہ تجزیاتی انداز مستقلاً قائم نہیں رہتا، ان کے ذہن رسا اور ذوق بالیدہ سے اور مغربی ادب کے گہرے اور بالالتزام مطالعے سے ان کے تنقیدی شعور کی جو تعمیر و تہذیب ہوتی ہے، اس سے یہ امید قائم ہو جاتی ہے کہ وہ ادب کی قدر سنجی کی ایک اعلیٰ اور قابل تقلید روایت کی بنیاد ڈالیں گے، مگر مقام تاسف ہے کہ ہماری امید پوری نہیں ہوتی، ہوتا یہ ہے کہ مغربی تنقید سے مستعار بعض تصورات سے ناقابل شکست وابستگی کے نتیجے میں ان کے انفرادی ذہن کی تگ و تاز پر روک لگ جاتی ہے، اور ان کی تنقیدی

---

[1] اردو شاعری پر ایک نظر ص ۱۵۷

بصیرت دھندلی ہوجاتی ہے، وہ جتنی تیزی سے بلندیوں کی جانب پرواز کرتے ہیں، اس سے بھی زیادہ تیزی سے پستیوں کی طرف آگرتے ہیں، اور ان کا تنقیدی طریقہ بے کار ہو کے رہ جاتا ہے، اس کوتاہی کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ شاعری کی ماہیت کی تفہیم کے بارے میں انہوں نے چند معروف و مروج مغربی تنقیدی اصولوں کو اپنا رہنما بنانے کی ٹھانی ہے، اور وہ اس رویے میں کسی تبدیلی ترمیم یا لچک کے روادار نہیں، اس رویے کی سخت گیری سے وہ بعض مشرقی اصناف و اقدار کی صحیح قدر شناسی سے معذور رہتے ہیں، شاعری میں غزل اپنی مخصوص صنفی خصوصیت کے اعتبار سے مشرق کی چیز ہے، یہ فارسی کے بعد اردو میں مروج ہوئی، اور روایت کا درجہ حاصل کر چکی ہے، ظاہر ہے اس صنف کا جائزہ لیتے ہوئے اس کے مشرقی مزاج اور خاصیت کو بھی ملحوظ رکھنا ہے، نہ کہ اسے مغرب میں مروج صنف نظم کے تصور کی روشنی میں پرکھنا ہے، کلیم الدین احمد ایسا نہیں کرتے، وہ اس کا جائزہ مغرب میں مروجہ نظم کے تصور کے تحت لیتے ہیں، یعنی اس میں نظم کی صنفی اور ہیئتی خصوصیات مثلاً موضوع کی تکمیلیت، ربط اور ارتقا پذیری کی تلاش کرتے ہیں، وہ نظم میں ابتدا، وسط اور انجام کی موجودگی کو دیکھکر غزل سے بھی ان ہی اجزائے ترکیبی کی توقع کرتے ہیں، اور جب غزل کی اپنی مخصوص صنفی خصوصیات کی بنا پر ان کی توقعات پوری نہیں ہوتیں، تو وہ مایوس ہوتے ہیں، مغربی نظم میں کلاسیکی دور میں عموماً اس اصول کا احترام ملتا ہے۔ لیکن معاصر شاعری کے کئی نمونوں میں خیال یا موضوع کی ایسی منطقی ترتیب و تنظیم کے بجائے شعور کی رو کی تکنیک یا سرریلسٹک ہیئت کو فروغ ملا ہے، شعر کی نئی ہیئتیں مختلف اور متضاد علامتی پیکروں کی ترتیب سے بھی تشکیل پذیر ہوئی ہیں، اور اب تو نئے شعرا مثلاً گنگس وغیرہ کے یہاں ہیئت شکنی کا رجحان بھی تقویت پا رہا ہے۔ اردو میں غزل کے برعکس صنف نظم میں موضوع کے ربط و تسلسل کی پاسداری ملتی ہے، لیکن اقبال کی بعض نظموں مثلاً مسجد قرطبہ یا ذوق و شوق میں خیال کے منطقی ارتقا کے بجائے مختلف خیالات کی ترکیب پذیری اور متضاد پیکروں میں مختلف خیالات کے اجتماع سے نظم کی ایک نئی ہیئت کا تصور پیدا ہو گیا ہے، حالیہ برسوں میں لکھی گئی بعض نظموں میں ہیئت شکنی کا رویہ بھی ملتا ہے، کلیم الدین احمد نے ان حقائق سے چشم پوشی کر کے

غزل کی منتشر الخیالی کو بڑی بے رحمی سے ہدف ملامت بنایا ہے، غزل کو اسی بنا پر وہ نیم وحشی صنف سخن قرار دیتے ہیں، اُن کے نزدیک غزل میں بہ اعتبار معنی ربط و تسلسل نہیں ہے، اور اپنی غلط بینی کا ثبوت دیتے ہیں، وہ کتنی آسانی سے اس بات کو نظر انداز کرتے ہیں کہ غزل کا ہر منفرد شعر ایک وسیع، پہلودار اور پیچیدہ تجربے پر محیط ہو سکتا ہے، میر، غالب، درد، اقبال، فیض، ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کی غزلوں کے مفرد اشعار اِسی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں، کلیم الدین احمد نے غزل کی ماہیت سے اپنی لاعلمیت کو ظاہر کر کے اپنی تنقیدی کوتاہ بینی کا ثبوت دیا ہے، وہ اپنی کم نظری کی بنا پر قدیم دور کی پوری غزل کی تخلیقی حیثیت سے منکر ہو جاتے ہیں، افسوس یہ ہے کہ وہ بعض سر برآوردہ شعراء کے کارناموں کا ادراک کرنے سے بھی قاصر ہیں، میر کی مثال سامنے کی ہے، میر کی شاعرانہ عظمت کی شناخت میں انہیں اپنے ہی ذہنی تعصبات اور مفروضات حارج رہے ہیں، میر کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں اُن سے جو شدید فروگذاشت ہوئی ہے، وہ بہت حد تک اُن کی غزل دشمنانہ رویے کی پیدا کردہ ہے، اس سے نہ صرف صنف غزل کی ماہیت سے اُن کی لاعلمی ظاہر ہوتی ہے، بلکہ شعر فہمی کے ضمن میں بھی اُن کی نارسائیاں مترشح ہوتی ہیں، میر کے بارے میں ارشاد ہوتا ہے :۔

> "اُن کے جذبات و تصورات میں تنوع نہیں، ہمیشہ ایک ہی رنگ میں جلوہ گر ہوئے ہیں صرف یہی نہیں، میر کے ذہن و ادراک بھی محدود قسم کے ہیں، اُن کے خیالات بلند و عمیق نہیں، سطحی اور معمولی ہیں، کسی جگہ بھی وہ اپنی دماغی طاقت کا ثبوت نہیں دیتے۔"

میر کے بارے میں ایسے دور از کار، گمراہ کن اور بے بنیاد رائے کو کلیم الدین احمد کی ذاتی رائے پر ہی محمول کیا جا سکتا ہے، اُن کی اس رائے سے اُن کی میر ناشناسی تو ظاہر ہوتی ہی ہے، شعر کے بارے میں بھی اُن کا متعصبانہ رویہ بے نقاب ہوتا ہے، اُن کا نہ صرف یہ خیال نادرست ہے کہ میر ایک ہی رنگ میں جلوہ گر ہوتے ہیں، کیونکہ میر کے یہاں حسن و عشق کے جذبات کی رنگا رنگی سے قطع نظر احساس غم کی نیرنگی اور بوقلمونی ہی ایسی ہے کہ اُن کے قول "صد رنگ مری موج ہے" کی تصدیق ہوتی ہے،

بلکہ یہ رائے بھی محل نظر ہے کہ وہ محدود قسم کا ذہن و ادراک رکھتے ہیں یا ان کے خیالات بلند و عمیق نہیں، میر کے یہاں زندگی، سماج، اقدار، کائنات، مرگ، آوارگی، آزادہ روی، تحیر، تلاش، عشق، خیر و شر، رومانیت، خود شناسی، معرفت کے عالمگیر خیالات و تصورات کی گہرائی اور رنگارنگی ملتی ہے اور انکی غیر معمولی ... طاقت مسلم ہو جاتی ہے۔

کلیم الدین احمد غلط مفروضات اور مستعار خیالات کی بنا پر غالب کی ہمہ گیر عظمت کو بھی محسوس کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں، انہوں نے کتاب کے آغاز میں غالب کی ایک جاندار، معنی خیز اور تہہ دار غزل یعنی

غیر لیں محفل میں بوسے جام کے

کو مسترد کیا ہے، ان کو اس میں خیالات کی اصلیت کے علاوہ ربط مفقود نظر آتا ہے:

"اس مختصر تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ خیالات میں اصلیت کہاں کوئی ربط بھی نہیں"۔

کلیم الدین احمد کی عملی تنقید میں دو نقائص نظر آتے ہیں، اول یہ کہ وہ کم و بیش مکتبی نقادوں کی مانند شاعری سے مرکزی خیال یا موضوع کی تشدید کر کے اس کے حسن و قبح کے بارے میں رائے کا اظہار کرتے ہیں، اور اس کی زبان و بیان کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں، میر کی شاعری میں داخلی اور اسراری تجربات کی لامتناہیت سے صرف نظر کر کے اسکی موضوعیت کے پیچھے پڑ جاتے ہیں:

"عشق کی ستم انگیزی، یاس و حرمان کی موجزنی، بے ثباتی دنیا، فقر و قناعت کی تلقین یہی میر کی شاعری کے ارلع عناصر ہیں"۔[1]

شاعری میں موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کر کے ان کے محاسن و عیوب کی تعین کا عمل تنقیدی طریقۂ کار کی روایت زدگی اور فرسودگی کو ظاہر کرتا ہے، کلیم الدین احمد نے اکثر و بیشتر ایسا ہی طریقۂ کار روا رکھا ہے، دوسرا نقص یہ ہے کہ وہ دیگر معاصرین کی طرح شاعری کے اندر پہنچنے والے بنیادی تجربے کی معروضی شناخت کرنے کے بجائے اسکے موضوعی اور لسانی محاسن کے بارے میں تنقیدی محاکمہ کرنے کے بجائے فراق کی طرح تاثراتی لہجے میں بات کرتے ہیں،

[1] اردو شاعری پر ایک نظر ص ۹

"جذبات ابھرتے ہیں، موج اٹھتی ہے، بلند و پر جوش، ہر ہر لفظ اثر میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے، آورد کا کہیں نشان نہیں، تمام آمد ہی آمد کی جلوہ گری ہے۔"

کلیم الدین احمد کو محاسن زبان مثلاً تشبیہات کا ایسا چٹخارہ ہے کہ وہ شعراء کے بارے میں کوئی جامع اور جچی تلی رائے قائم کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں،

"سودا کے کلام میں جدید و نادر تشبیہیں بھی ملتی ہیں جو میر و درد کو میسر نہیں"

وہ کئی مقامات پر معروضی اور تجزیاتی انداز نقد کو خیر باد کہہ کر تاثراتی لے کو اختیار کرتے ہیں، وہ شعراء کے بنیادی لسانی رویوں کا محاکمہ کرنے کے بجائے سرسری طور پر ان کی زبان و بیان کی خوبیوں کا ذکر کرتے ہیں، ظاہر ہے ایسے مطالعے سطحی ہو کر رہ جاتے ہیں، مثلاً تاثراتی انداز نقد کی جھلکیاں دیکھیے:-

"کس قدر سہل، نرم و ملائم، صاف الفاظ میں اپنے جذبات کی ترجمانی کی ہے

جذبات و کوائف کی جھلک بھی صاف نمایاں ہے، ترنم بھی ہے اور کسی قدر سحر آفرینی

یہ سادگی بھی کیسی دلپذیر ہے، ہر لفظ مثل تلوار شفاف، ترنم بھی بدرجہ اتم موجود ہے"

انیس کی زبان نہایت صاف و دلکش ہے، اسکی سلاست مسلم، زبان میں روانی، آبداری برش ذوالفقار کی سی، اثر میں تیر و نشتر سے کم نہیں"

طرز ادا پختہ، سنجیدہ، رنگین و متنوع ہے، ہر لفظ نگینہ کی طرح جڑا ہوا۔

کیا زور تخیل ہے اور کیسا نایاب استعارہ ہے۔

کیسے یاس انگیز ہیں یہ اشعار!

کلیم الدین احمد بعض جگہوں پر مفروضات پر اس قدر تکیہ کرتے ہیں کہ وہ پیش نظر فن پارے کی روح کو مس نہیں کر پاتے، وہ تضاد بیانیوں کے شکار ہو جاتے ہیں، غزل کی منتشر الخیالی کو اس کا عیب قرار دے کر وہ شاعر غزل کو بھی مورد الزام ٹھہراتے ہیں، لکھتے ہیں:-

"اس پراگندگی کا الزام شاعر پر بھی عاید ہوتا ہے، اسکی قوت حاسہ میں یہ [1]

---

[1] اردو شاعری پر ایک نظر ص ۳۳

طاقت نہیں کہ اپنے محسوسات کو ایک سانچے میں ڈھال سکے، اس کے
تخیل میں یہ زور نہیں کہ وہ تمام تصورات و کوائف کو مربوط و مسلسل کرکے
تجربے کی شکل میں پیش کر سکے"۔

یعنی وہ غزل کی پراگندگی کی ذمہ داری شاعر پر عاید کرتے ہیں، لیکن غالب کی غزل کے مختلف الخیال اشعار کی جو توجیہہ کرتے ہیں، وہ فنی لحاظ سے اپنی درستگی کے باوجود اُن کے پہلے خیال کی تردید کرتی ہے، اور تضاد بیانی اُبھرتی ہے، لکھتے ہیں:

"لیکن غالب ایک خیال کو اس پیرایہ میں بیان کرتے ہیں، جس سے
دوسرے خیالات کی طرف توجہ منعطف ہوتی ہے، اور شعر پڑھ کر ذہن
اُن دوسرے خیالات کی جستجو میں محو ہو جاتا ہے، گویا محشرستان خیال
کا دروازہ کھل جاتا ہے"۔

لیکن وہ اس رائے پر بھی قائم نہیں رہتے، دو قدم آگے چل کر وہ پھر اپنے خیال کی خود ہی تردید کرتے ہیں:

"وہ محشر خیال تھے، اور اسی محشر کی انجمن شعر میں اُن کو روکشی منظور تھی،
لیکن شعر مفرد یا غزل میں کامیابی ممکن ہی نہ تھی"۔

تاہم کلیم الدین احمد کے نظریۂ نقد کی جدت اور معقولیت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ وہ بالعموم فنکار سے زیادہ فن سے علاقہ رکھتے ہیں، وہ اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بجائے فنی تخلیق پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں، تاہم گاہے گاہے وہ شاعر کی قدر سنجی کے لئے اس کے معاشرتی پس منظر کے شعور کو بھی اہمیت دیتے ہیں، نظیر اکبر آبادی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جس طرز معاشرت سے وہ آشنا تھے، جس انداز زندگی کے وہ خوگر تھے،
اُسکی وہ حسین نقاشی کرتے ہیں، عام اردو شعرا کی طرح اُن کی شاعری
ماحول سے الگ ہوکر کسی خلا میں سانس نہیں لیتی"

وہ حسرت کی شاعری کا "اہم ترین نقص" یہ قرار دیتے ہیں کہ اس میں سیاسی و سماجی ماحول کی عکاسی نہیں ملتی ہے:

"حسرت اپنے ماحول، سیاسی و سماجی ہی نہیں اپنے کامل ماحول سے گویا متاثر نہیں ہوتے، اُن کی شاعری بغیر کسی تغیر و تبدل کے میر و مومن کی فضا میں سانس لے سکتی ہے، یہی حسرت کی شاعری کا اہم ترین نقص ہے"

"اردو تنقید پر ایک نظر" کی تمہید میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

"تنقید کی ماہیت کیا ہے، اس کے اغراض و مقاصد کیا ہیں اور اس کے فنی اصول کیا ہیں، اِن سوالوں کو کسی نے اٹھایا بھی نہیں، حل کرنا تو اور بات ہے"

کیا کلیم الدین احمد نے خود اِن سوالوں کو حل کیا ہے؟

اردو تنقید کے ارتقاء میں بہرحال کلیم الدین احمد کو ایک ممتاز اور نمایاں مقام حاصل ہے انہوں نے مروجہ تنقیدی نظریات کی موضوعیت، جذباتیت اور تاثریت سے بہت حد تک کنارہ کشی کرکے تنقید کو ذہن، صلابت، معروضیت اور توازن سے ہمکنار کرنے کی سعی کی ہے، علاوہ ازیں، انہوں نے پوری سنجیدگی، ذوق نظر اور دقیقہ سنجی سے متعدد اور مختلف شعری نمونوں کے ہیئتی تجزیہ و تحلیل کی ابتدا کی ہے، عملی تنقید میں قدیم و جدید غزل کے متعدد اشعار پر انکی تنقیدی تحسین اس کا ثبوت ہے، انہوں نے پہلی بار شعر کی تخیلی فضا کی بازیافت کرکے اس کے اندر ڈرامائی صورت حال کی جانب اشارے کئے ہیں اور شعر فہمی کا ایک نیا معیار قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

فراق جدید اردو تنقید میں ایک قدآور شخصیت کے طور پر سامنے آتے ہیں انہوں نے بلاشبہ تنقید کے ادبی پہلو کو مستحکم اور تابناک کیا ہے، اُن کا تنقیدی شعور خارجی موثرات پر انحصار کرنے کے بجائے اُن کے اپنے وجدان شعر سے مربوط ہے، وہ مارکسی یا تمدنی نقادوں کی طرح سماجی یا خارجی حالات کے علم پر تکیہ کرنے کے بجائے مغربی ادب اور تنقید کے مطالعے سے مستفیض ہوئے ہیں، "اندازے" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں، "میرے مذاق تنقید پر دو چیزوں کا بہت اثر

رہا ہے، ایک تو خود میرے وجدان شعر کا، دوسرے یورپین ادب اور تنقید کے مطالعے کا، [۱]

اپنے وجدانِ شعر اور مغربی تنقید کے مطالعے سے فراق نے بعض تنقیدی امور سے کما حقہٗ واقفیت پیدا کرلی ہے، وہ شاعری کے حقیقی مقصد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ جمالیاتی شعور پیدا کرتی ہے، وہ شاعری کے جمالیاتی کردار کے حق میں ہیں، لکھتے ہیں "اس کا حقیقی مقصد بلند ترین وجدانی کیفیات جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں" [۲]

فراق تنقید کے تفاعل پر نظر رکھتے ہیں، وہ تنقید کے طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں "یہ شاعر کے وجدانی شعور کے اسرار کی نقاب کشائی کرتی ہے" مزید لکھتے ہیں "تنقید محض رائے دینا یا میکانکی طور پر زبان اور فن کے متعلق خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے، بلکہ شاعر کے وجدانی شعور کے بھید کھولنا ہے"۔ [۳]

فراق نے قدیم شعرا کا گہرا مطالعہ کیا ہے، اُن کے ذوق شعری میں رچاؤ ہے، اُن کی نظر شاعر کے باطن کی گہرائی کو چھونے کی سعی کرتی ہے، جیسا کہ ان کے میر کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے، میر بلاشبہ اردو کے ایک جلیل القدر شاعر ہیں، اُن کی شاعرانہ عظمت کا راز بنیادی طور پر اس بات میں پنہاں ہے کہ وہ خارجی حقیقت کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے، بلکہ حقیقت کو ماورائیت میں تبدیل کرتے ہیں، فراق نے میر کے شعری عمل کی اس معجزہ کاری کا ادراک کیا ہے، میر کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں: "اس کی سادہ زبان میں وہ سوز و ساز ہے، جو واقعیت کو ماورائیت کا درجہ دے دیتا ہے"۔ [۴]

حالی کے شعری ذہن کی محدودیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

"عمل کے علمبردار ہوتے ہوتے تقدیر انسانی کا کوئی بلند و موثر تخیل یا احساس حالی کے پاس نہ تھا"۔ [۵]

---

[۱] اندازے صـ۱۰ [۲] شعر و شاعر اندازے صـ۳۶۹ [۳] اندازے صـ۱۱۰

[۴] اندازے صـ۲۰۸ [۵] اندازے صـ۳۰۹

فراق کی تنقیدی حدبندی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں وہ شعر کو موضوع اور اظہار کے خانوں میں تقسیم کرتے ہیں، چنانچہ وہ کسی شاعر کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کے بنیادی موضوعات اور انداز بیاں کے محاسن کو گنانے میں سارا زور صرف کرتے ہیں، یہ تنقید کا روایتی اور گھسا پٹا انداز ہے، تاہم فراق اس میں اپنے ذاتی تاثرات کو سمو کر ایک انفرادی رنگ پیدا کرتے ہیں، اور ان کے منفرد اسلوب کی تشکیل ممکن ہو جاتی ہے، فراق اسے "خلاقانہ" یا "تاثرانہ تنقید" سے موسوم کرتے ہیں، اسکی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"جو جمالیاتی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے میرے کان، دماغ، دل اور شعور کی سطحوں پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک اس صورت میں پہنچا دوں کہ ان اثرات میں حیات کی حرارت و تازگی قائم رہے[1]"

فراق قدما کی شاعری کی قدر سنجی کے لئے ایک خاص ادبی طریقۂ کار کو برتنے کے خواہش مند ہیں مگر وہ اسکی تکمیل میں خود ہی حارج ہوتے ہیں، یعنی وہ ان اثرات کی شعری باز آفرینی پر تل جاتے ہیں جو کہ تخلیق کے مطالعے سے ان کے دل و دماغ پر مرتسم ہوتے ہیں اور پھر اپنے مقصد کو بھول کر تاثراتی بھول بھلیّوں میں کھو جاتے ہیں، وہ فن کار یا فن پارے کی تعینِ قدر اس شخصی جذبے یا تاثر سے کرنا چاہتے ہیں، جو حد درجہ داخلی اور اضافی ہے، اور نقش بر آب ہے، وہ اپنے تاثرات کے اظہار کے لئے جو الفاظ اور اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں، وہ بھی محض جذباتی نوعیت کی ہیں، "کیا خوب غزل ہے" یا "مطلع لاجواب ہے" جیسے توصیفی اور تاثراتی کلمات سے تنقید کا کوئی حق ادا نہیں ہوتا، تنقید کا یہ تاثرانہ انداز اردو ہی کیا، مغربی تنقید پر بھی کسی نہ کسی شکل میں حاوی رہا ہے، رینے ولیک نے لکھا ہے:

"MOST OF OUR CRITICISM IN LITERATURE AND THE ARTS IS STILL EMOTIVE.

اس نے بجا طور پر رچرڈس جیسے ہیئتی نقاد کے یہاں بھی "INDUCING A BALANCE OF IMPULSES"

[1] انداز ے ص ۹

"PATTERNING AND ORDERING OF OUR MIND" جیسی نفسیاتی اصطلاحوں کی بنا پر تاثراتی اور جذباتی تنقید کی نشاندہی کی ہے، فراق نے تو حد ہی کر دی ہے۔ ذوق کی ایک غزل کے بارے میں لکھتے ہیں:

"کس ہلکے پھلکے انداز میں پوری غزل کہہ ڈالی ہے، مطلع لاجواب ہے، بغیر کاوش اور ٹیس کے بھی ہر شعر کی نرم چٹکی لطف دیتی ہے۔"

ظاہر ہے اس اقتباس کا ایک ایک جملہ محض تاثراتی اور موضوعی ہے، اور قاری کے لئے سراسر بے مصرف ہے، حالی کی "چپ کی داد" کے بارے میں لکھتے ہیں:

" بادل ناخواستہ بالکل نیم شعوری طور پر مجھے اس کا احساس ہوا کہ یہ نظم ایک کارنامہ ہے، جس میں شعریت کی دیوی کل سنگار اتار کر صرف اپنے بھولے بھالے حسن کا وہ کرشمہ دکھا رہی ہے، جس سے متاثر ہو کر وجدان بچوں اور فرشتوں کی معصومیت حاصل کرتا ہے، اس نظم کی لہروں میں سکون ہے اور اس کے سکون میں لہریں ہیں۔"

ظاہر ہے کہ فراق شعر کی تنقید کرتے ہوئے اپنی پوری ذہنی قوتوں سے کام نہیں لیتے، وہ جمالیاتی اور احساسی کیفیات میں ڈوب جاتے ہیں، وہ کسی شاعر کے کلام کو پڑھ کر ذہنی صلابت اور نظم و ضبط کے ساتھ اس کے اندر نمو پذیر تخیلی تجربے سے قاری کو واقف کرانے کے بجائے جذباتی اور حسیاتی سطح پر اپنے رد عمل کو تجریدی اور شعری صورت میں بیان کرتے ہیں، ظاہر ہے کہ اس نوع کے تعریفی اور تاثراتی انداز کو تنقید کے محاکماتی عمل سے کوئی علاقہ نہیں، یہ نقاد کے ذاتی تاثرات ہیں جو اپنی معروضی اور استدلالی شناخت کے بغیر نقش بر آب ثابت ہوتے ہیں، یہ قاری کے لئے کوئی معنویت نہیں رکھتے، کلیم الدین احمد نے صحیح لکھا ہے کہ "تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے"[۱]

فراق تحسین شعر کے عمل میں زبان و بیاں کی سادگی، ندرت، روانی، ترنم، طرفگی، شیرینی، نرمی اور گھلاوٹ پر سر دھنتے ہیں، مگر ان کی مدد سے ان داخلی شعری تجربوں تک رسائی حاصل نہیں

۱۔ اردو تنقید پر ایک نظر ص ۳۵۲

کرتے، جو اپنی اسراریت اور تہہ داری کی بنا پر تنقیدی تجزیے کے متقاضی ہوتے ہیں۔

آل احمد سرور کے تنقیدی مضامین، جو اُن کے مختلف مجموعوں کی صورت میں شایع ہو چکے ہیں، کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریۂ تنقید کی نمایندگی کرنے کے بجائے مختلف نظریات اور تصورات سے استفادہ کرنے کے میلان کا اظہار کرتے ہیں۔ خلیل الرحمان اعظمی نے اُن پر کسی لیبل کے چسپاں کرنے کے خیال کی نفی کرنے کے باوجود انہیں ترقی پسند نقادوں کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"سرور صاحب نے بھی اس تحریک (ترقی پسند تحریک) کو ہمدردی کی نظر
سے دیکھا، اور اسکے بعض مثبت پہلوؤں سے متاثر ہوئے ہیں"[1]

ڈاکٹر شارب ردولوی کا بھی خیال ہے کہ اُن کا شعور مارکسی نظریے سے ہر جگہ متاثر نظر آتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"اُن کے مضامین کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ مارکسی اصطلاحوں کے استعمال سے
عمداً گریز کرتے ہیں، گو کہ ادب کے بارے میں اُن کا شعور مارکسی نظریے سے ہر جگہ متاثر نظر آتا ہے"

آل احمد سرور نے ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ دیکھا ہے، اُن کی نظر اس تحریک کے اچھے اور مثبت پہلوؤں پر رہی، اور انہوں نے کھلے دل سے اِن کی سراہنا کی ہے:

"مجموعی طور پر اس (ترقی پسند تحریک) کے اثر سے تنقید بہت آگے بڑھی، اس
نے ادب کے متعلق بنیادی سوال اٹھائے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی"

لیکن بغور دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ترقی پسندانہ رجحانات کے بارے میں توصیفی لہجہ اختیار کرنے اور عملی تنقید وں میں ادب کے مقصدی کردار پر زور دینے، نیز ادب کے تہذیبی اور سماجی عوامل کا بار بار ذکر کرنے کے باوجود وہ مارکسی نقاد نہیں کہلائے جا سکتے، اس لئے کہ اپنے تنقیدی عمل میں وہ دوسرے مارکسی نقادوں کی طرح ایک طے شدہ میکانکی طریقے سے ادب کو پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے، اس کے برعکس، وہ انفرادی ادیبوں اور شاعروں کا مطالعہ کرتے ہوئے اُن کے سماجی اور تاریخی شعور سے تعرض نہیں کرتے،

---

[1] اردو میں ترقی پسند تحریک ص ۲۹۹

وہ ادب کی تخلیق میں معاشرتی عوامل کی چھان بین میں دلچسپی نہیں لیتے' اور اس ضمن میں مارکسی نقادوں کی طرح تاریخی' تمدنی یا معاشرتی علوم کا سہارا نہیں ڈھونڈتے' اس کے علاوہ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ وہ مارکسی ادب اور تنقید کی کوتاہیوں اور کمیوں پر نظر رکھتے ہیں' اور انکے خلاف پر زور احتجاج کرتے ہیں' ایک جگہ وہ اسے صاف طور پر "نظریاتی کرتب بازی" قرار دیتے ہیں:-

"واقعہ یہ ہے کہ ادبی تنقید کے فنی اور جمالیاتی اقدار سے غفلت کے باعث بالعموم نظریاتی کرتب بازی بن گئی"

سرور ادب کے تخلیقی اور جمالیاتی عمل کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں' وہ نظریاتی مباحث اور عملی تنقیدوں میں تخلیق ادب میں جذبات' داخلیت اور جمالیاتی تاثیر وغیرہ پر خوب زور دیتے ہیں' ان باتوں کی بنا پر ظاہر ہے' وہ مارکسی نقاد قرار نہیں دیے جا سکتے' کلیم الدین احمد نے بھی اُن کو ترقی پسند نقادوں میں شامل نہیں کیا ہے'

سوال یہ ہے کہ پھر اُن کا نظریۂ تنقید کیا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریۂ تنقید پر کاربند نہیں' وہ پوری ذہنی آزادی سے بیک وقت مختلف نظریات نقد سے استفادہ کرنے کے روادار ہیں' چنانچہ اُن کے یہاں مارکسی نظریے کے علاوہ تمدنی اور جمالیاتی نظریات سے کسب فیض کا رجحان نمایاں ہے' وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتے ہیں کہ تنقید ترجمانی اور اقدار کی پرکھ اور اشاعت کا کام کرتی ہے' وہ تنقید کے مقصد اور اعلیٰ منصب پر بہت زور دیتے ہیں' اپنے تنقیدی مقالات کے مجموعوں' میں انہوں نے اپنے تنقیدی طریقۂ کار کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ عمومی طور پر تنقید کی اہمیت اور ضرورت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اُن کے تنقیدی خیالات کو مختصراً یوں پیش کیا جا سکتا ہے:

۱۔ تنقید خود تخلیق ہوتی ہے۔

۲۔ تنقید میں روایت اور بغاوت' ماضی و حال' ماحول اور انفرادیت اور فن اور فلسفے میں توازن پیدا کرنا ہوتا ہے۔

۳۔ تنقید خلاصہ یا تلخیص نہیں ہے، اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے۔

۴۔ اچھی تنقید کے لئے سماجی رشتوں، انسانی تاریخ، نفسیات اور تہذیبی کارناموں کا علم ضروری ہے۔

۵۔ ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے،

واقعہ یہ ہے کہ تنقید کے تفاعل، منصب اور معنویت کے بارے میں آل احمد سرور کے مندرجہ بالا خیالات بڑی اہمیت رکھتے ہیں، یہ خیالات تنقید کے بارے میں ان کے سنجیدہ رویے کے غماز ہیں، اور ان کے وسیع مطالعہ اور غور و فکر کے زائیدہ ہیں، یہ کہنا غلط نہیں کہ یہ تنقید کے بنیادی تصورات ہیں، اور ان کے بغیر ادبی تنقید موثر، وقیع اور ہمہ گیر نہیں ہو سکتی، لیکن سرور کی عملی تنقیدوں کے حوالے سے ان تنقیدی خیالات کی معنویت کے امکانات ایک حد تک مخدوش ہو جاتے ہیں، وہ جب بھی قدیم و جدید ادب پر قلم اٹھاتے ہیں، تو ان خیالات کی افادیت پر نہ صرف زور ڈالتے ہیں بلکہ ادب کی قدر سنجی کے لئے ان سے استفادہ کرنے کی مخلصانہ سعی بھی کرتے ہیں، مگر یہ ہمیشہ بار آور ثابت نہیں ہوتی، اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ تنقید کے ان مسلمہ بنیادی اصولوں سے گہری واقفیت رکھنے کے باوجود وہ اپنے تنقیدی جائزوں میں ہمیشہ ان کو پیش نظر نہیں رکھتے وہ تنقید کو تخلیقی قرار تو دیتے ہیں مگر ان کی تنقید شاعرانہ اسلوب اور تاثریت کے باوجود حقیقی معنوں میں تخلیقی نہیں ہونے پاتی، وہ فن کے بنیادی خیال تک پہنچنے پر زور دیتے ہیں، اور خود وہاں پہنچتے بھی ہیں، مگر اس کے بنیادی تجربے کی جانب متوجہ نہیں ہوتے، وہ فن پارے کے ہیئتی اور فنی مطالعے کی اہمیت سے واقف ہونے کے باوجود اسکی طرف بھرپور توجہ نہیں کرتے اور کسی فنی تخلیق کا ہیئتی مطالعہ کر کے اس میں اتر کر اسکے طلسمی تجربے کے اسرار کی نقاب کشائی نہیں کرتے، وہ تمدنی طریقۂ نقد کی رو سے سماجی رشتوں، انسانی تاریخ، نفسیات اور تہذیبی کارناموں کے غائر مطالعے سے بھی گریز کرتے ہیں، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب فہمی اور تنقید کے بعض مروجہ اور معروف اصولوں کا خاطر خواہ علم تو رکھتے ہیں، مگر وہ ادب سنجی میں ان کے بھرپور اور موثر برتاؤ پر قادر نہیں، وہ ادب میں روایت اور لفظ قدیم و جدید، سماجی شعور، جمالیاتی عناصر، مقصد آفرینی، مواد و ہیئت، اسلوب، طرز ادا، ترسیل و ابلاغ، محاسن

بیاں کے بارے میں پورے علمی اعتماد کے ساتھ تو اظہار خیال کرتے ہیں، مگر وہ ادب کے تعلق سے اِن داخلی و خارجی اصولوں اور عناصر ترکیبی کا کوئی ایسا مدلل اور تجزیاتی مطالعہ نہیں کرتے، جو ادبی تجربے کی تحسین شناسی میں مدد دے سکے، اُن کے تنقیدی مطالعات قاری کے ذہن میں روشنی پیدا کرنے سے زیادہ دھندلاہٹ پیدا کرتے ہیں اور فن اور فنکار دونوں نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں،

اُن کے طرز نقد کی دو خامیاں ایسی ہیں، جو اُن کے تنقیدی شعور کی گہرائی اور سچائی کو زک پہنچاتی ہیں، ایک یہ کہ وہ چند معروف اور مروجہ تنقیدی اصولوں کو ذہن میں جاگزیں کر کے مختلف ادیبوں اور شاعروں پر قلم اٹھاتے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ وہ میر، غالب اور اقبال سے لے کر میراجی، حسرت، فانی، فراق، یہاں تک کہ شوریدہ کاشمیری تک ہر قسم اور ہر رتبے کے شاعر کو اِن ہی چند طے شدہ اصولوں کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں، ہر چند اُن کا طریقۂ نقد کسی نظریاتی کٹر پن سے پاک ہے، تاہم وہ چند عمومی تنقیدی اصولوں کی مستقلاً پاسداری کرتے ہوئے ایک طرح کی وابستگی کو ظاہر کرتے ہیں، اور انہیں کو مختلف ادیبوں اور شاعروں پر آزماتے ہیں، اور اُن کے فکر و فن کی بدیہی خصوصیات کو اجاگر کرتے ہیں، اور اُن کی توثیق کے لیے دلایل کو پیش کرنے کے بجائے اُن کی شاعری یا نثر کا حوالہ دیتے ہیں، ایسا کرتے ہوئے اُن کا طریقہ بالعموم مربیانہ اور تحسینی ہوتا ہے، ظاہر ہے یہ ایک نقاد سے زیادہ ایک معلم کا طریقہ ہو کے رہ جاتا ہے،

دوسری خامی یہ ہے کہ وہ تخلیق کے بنیادی تجربے تک پہنچنے پر اصرار کرنے کے باوجود عملی تنقید میں خود ایسا نہیں کر پاتے، وہ فن کے موضوع کی نشاندہی کرتے ہیں، موضوع کی تلخیص بیان کرتے ہیں مگر موضوع کے داخلی تجربے میں ڈھلنے یا نہ ڈھلنے کی بات نہیں کرتے،

آل احمد سرور ادب کا ایک گہرا شستہ اور تربیت یافتہ ذوق رکھتے ہیں، مگر اُن کا ذوق ایک ذہین قاری کا ذوق معلوم ہوتا ہے، جو زبان کے چٹخارے، محاورے یا روزمرہ کے حسن کی داد دیتا ہے، مگر اِن کو اپنا مناسب درجہ دے کر حصول مقصد کا ذریعہ قرار نہیں دیتا، یعنی وہ اُن کے توسط سے شعری تجربے کے اسرار کی نقاب کشائی کو اپنا منتہائے مقصد نہیں بناتا ہے، آل احمد سرور تنقید کی "مقدس سنجیدگی" پر زور دینے کے باوجود خود اسکو مستقلاً قائم نہیں رکھ پاتے ہیں، وہ مختلف شعرا

کی تعیینِ قدر کرتے ہوئے بالعموم کلامِ منظوم اور شاعری کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھتے، مثلاً وہ حسرت کی عظمت کی تعیین میں اُن کے عشقیہ خیالات کے منظوم پیرائے کو اہمیت دیتے ہیں، اور ایسا کرتے ہوئے اُن کی عظمت تو کیا، انکی شاعرانہ حیثیت کو بھی قائم نہیں کر پاتے۔ اسی طرح اقبال کے افکار وخیالات کی وقعت، ہمہ گیری اور معنویت کی نشاندہی کر کے اُن کی شعری عظمت کا جواز تلاش کرتے ہیں، حالانکہ محض انکے افکار وخیالات ان کی شعری عظمت کی ضمانت فراہم نہیں کرتے۔

وہ اپنے تنقیدی فریضے کو پورا کرتے ہوئے بے لاگ اور غیر جانبدارانہ رویے پر ہمیشہ قائم نہیں رہتے، وہ مروتاً، مصلحتاً یا ضرورتاً تنقید واحتساب میں نرمی اور مفاہمت سے کام لیتے ہیں، اور سب کو خوش کرنے کا انداز روا رکھتے ہیں، یہ انداز حقیقی تنقیدی تفاعل سے مطابقت نہیں رکھتا، کلیم الدین احمد کا یہ خیال کہ وہ "اِدھر بھی ہیں اور اُدھر بھی" درست نظر آتا ہے، وہ کئی صورتوں میں فنکار کے بارے میں دو ٹوک، کھرے، ایماندارانہ اور مستند طریقے سے اپنی رائے کا اظہار نہیں کرتے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی مسئلے یا موضوع پر گہرے غور وفکر اور معروضی جائزے سے کام نہیں لیتے، اُن کے مفاہمت پسندانہ رویے نے اُن کے یہاں تضاد بیانی کی صورتِ حال پیدا کی ہے، جس کی تفصیل کلیم الدین احمد نے "اردو تنقید پر ایک نظر" میں دی ہے۔

بعض نقادوں نے اُن کے اس مفاہمت پسندانہ رویے کو توازن واعتدال سے موسوم کیا ہے۔ جیسا کہ خلیل الرحمان اعظمی اور قمر رئیس نے کیا ہے، لیکن اُن کی تضاد بیانی اُن کے توازن واعتدال کو مشتبہ بناتی ہے، نیز سہل انگاری بھی اُن کے تنقیدی رویے پر اثر انداز ہوتی ہے "اردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال" سے اُن کی عجلت پسندی اور سہل انگاری ظاہر ہوتی ہے، آزاد اور حالی کے بعد وحید الدین سلیم اور عبد الحق کی تنقیدوں کی چند سامنے کی خصوصیات کو گنانے کے بعد وہ موجودہ صدی میں مارکسی تنقید اور نفسیاتی تنقید پر سرسری تبصرہ کرنے کے بعد کلیم الدین احمد کے طرزِ نقد پر چند جملے لکھتے ہیں، اس کے بعد نثر کی تنقید کی جانب عدم توجہی، تحقیق کی ترقی، رسایل کا زوال، تبصرہ نگاری کے فن اور مشاعروں کے سستے معیار کا ذکر کرنے کے

بعد کہتے ہیں کہ "ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں خاصا قدم آگے بڑھایا ہے" اس مقالے کو اردو میں ادبی تنقید کی صورت حال کا تنقیدی جائزے کے بجائے ایک تبصرہ قرار دینا مناسب ہوگا، مقالے میں بعض بنیادی امور مثلاً ادبی تنقید کی ماہیت اور اسکی اہمیت کے بارے میں وہ خاموش ہیں، انہوں نے تنقید کی صورت حال کا جائزہ لینے کے بجائے کئی غیر متعلقہ مسایل کو چھیڑا ہے، مختلف نقادوں یا انکے نظریات نقد کے بارے میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ تشریح و تجزیہ اور دلایل کے محتاج ہیں، لکھتے ہیں:

"اس (ترقی پسند تحریک) نے تنقید کو علمی اور سائینٹی بنایا۔ اس نے فکر اور فن کے رشتے پر غور کیا" ———

ترقی پسند تنقید کے سب سے اچھے نمونے ہمیں مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ ———

اقتباسات ہذا میں جن دعوؤں کو پیش کیا گیا ہے، انہیں دلایل سے ثابت نہیں کیا گیا ہے، انہوں نے اس بات کی صراحت نہیں کی ہے کہ ترقی پسند تحریک نے کیونکر تنقید کو علمی اور سائینٹی بنایا، اور فکر و فن کے رشتے پر غور کیا، وہ دعویٰ کرتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے سب سے اچھے نمونے مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتے ہیں، مگر اس کی وضاحت نہیں کرتے،

"وہ (کلیم الدین احمد) شعر کے اچھے نقاد نہیں، مگر ان کی ادبی تنقیدیں اپنی خیال آفرینی، اپنی گہرائی اور شدت کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ ضرور کرلیتی ہیں"۔ [1]

"موجودہ تنقیدی معیار سے مطمئن نہیں ہوں، مگر اسے کم مایہ بھی نہیں سمجھتا" [2]

ترقی پسند تنقید کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"یہ تنقید ذہنی صحت کا معیار قائم کرتی ہے، اور تجربے کی قدر و قیمت

---

[1] جدید اردو تنقید ص ۱۸۰   [2] تنقیدی اشارے

متعین کرتی ہے"[1]

اور دوسری جگہ خود ہی اسکی تردید کرتے ہیں:

"واقعہ یہ ہے کہ ادبی تنقید ادب کے فنی اور جمالیاتی تقاضوں سے غفلت کے باعث بالعموم نظریاتی کرتب بازی بن گئی ہے۔"[2]

اس کے برعکس "جدید اردو تنقید" میں وہ ترقی پسند تحریک کی مدح وستائش کرتے ہوئے اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ قرار دیتے ہیں کہ اس نے تنقید کو ادب میں اس کا منصب عطا کیا ہے۔

"اس کا (ترقی پسند تحریک) کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے تنقید کو اس کا منصب عطا کیا ہے، اس نے تنقیدی شعور کی تہذیب میں حصہ لیا ہے، اور ہر تخلیقی کارنامہ میں ایک واضح تنقیدی شعور پر اصرار کیا ہے"[3]

آل احمد سرور کی تنقید یں کسی منضبط نظام اقدار کو خلق نہیں کرتیں، وہ مبصرانہ انداز رکھتی ہیں یعنی وہ مصنف یا اس کی تخلیق کے فکر وفن کی بعض بدیہی خصوصیات کے فکر پر محیط ہوتی ہیں۔ اقبال سے متعلق ان کے جملہ مضامین اسی انداز نقد کے غماز ہیں، یہاں تک کہ "اقبال کا نظریۂ شعر وشاعری" میں شامل اقبال کے بارے میں خطبات میں بھی یہی انداز کارفرما ہے۔

مجموعی طور پر تنقید میں آل احمد سرور کی حیثیت ایک باذوق، ذہین اور باصلاحیت معلم کی ہے، ان کی تنقیدوں میں ادب اور ادبی مسایل کے بارے میں ان ہی خیالات کی تشریح ملتی ہے۔ جو مغربی نقادوں نے عام کئے ہیں، تاہم مجموعی طور پر انہوں نے تخلیق فن کے ادبی اصولوں ہی کو پیش نظر رکھا ہے، ان کی تحریروں میں معنی خیز، دلچسپ، شاعرانہ اور بلیغ فقرے بکثرت ملتے ہیں جس سے ان کی اعلیٰ ذہانت اور ذکاوت اور غیر معمولی ادب دوستی ظاہر ہوتی ہے،

خورشید الاسلام بھی آل احمد سرور کی مانند ایک ذہین مبصر کا رول ادا کرتے ہیں، وہ ادب کا

۱؎ ترقی پسند تحریک پر ایک نظر (تنقید کیا ہے)۔ ص ۱۷۱

۲؎ لینن کا اثر اردو ادب پر (نظر اور نظریے) ص ۲۴۲ ۳؎ تنقیدی اشارے ص ۱۸۲

مطالعہ کرتے ہوئے تہذیبی پس منظر میں اسکی بعض صوری اور معنوی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں" امراؤ جان ادا" میں انہوں نے ناول کے حوالے سے لکھنوی معاشرت کے زوال کا تفصیلی ذکر کیا ہے بعض دوسرے مضامین میں بھی وہ ادب شناسی کے لئے سماجی اور تہذیبی پس منظر کے تشکیلی عمل کی اہمیت پر زور دیتے ہیں، "زوال پسندی" میں لکھتے ہیں :

"ادب زندگی سے علیحدا نہیں ہوتا، اور اسی لئے ادب اور زندگی کے بنیادی معیار ایک ہوتے ہیں، یہ معیار ہر اچھے ادیب اور عام انسانوں میں مشترک ہوتے ہیں، خود ادب اور زندگی دونوں کے مظاہر کو پرکھنے اور تولنے کے لئے تہذیب کا ایک مجموعی تصور ناگزیر ہوتا ہے" [1]

خورشید السلام صرف تہذیبی اور معاشرتی حالات کی نشاندہی پر ہی اپنی قوتیں صرف نہیں کرتے وہ بعض بنیادی تنقیدی اصولوں سے بھی اپنی گہری واقفیت ظاہر کرتے ہیں، ان میں لاشخصیت" فن کے کلی وجود اور فکر و فن کے امتزاج پر خاص طور پر ان کی نظر ہے، انہوں نے بعض جگہوں پر اپنی جمالیاتی حس، غیر معمولی ذہانت اور تحسینی قوت کا بھی بھرپور مظاہرہ کیا ہے، ان کا اسلوب تاثراتی اور شعریت زدہ ہے، "شبلی" میں شبلی کے عطیہ فیضی کے نام مکاتیب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"خدا کی عبادت کے ساتھ اپنی عبادت بھی ضروری ہے، دنیا کو دنیا پرست کی نظر سے بھی دیکھنا چاہیئے، کربلا کے سامنے یزید کا حرم بھی ہے تنہا محبت ہی نہیں مسکراتی، نفرت بھی مسکراتی ہے، روح کے لطائف اور وظایف بھی ہیں، لیکن بدن کے لطایف اور وظائف حسین بھی ہیں اور پاک بھی ہیں" [2]

اس کے برعکس "غالب تقلید اور جہاد" میں ان کا اسلوب غیر تاثراتی، استدلالی اور سنجیدہ ہے، اس میں انہوں نے غالب کے ابتدائی کلام کو ان کے عہد کے سماجی، فکری اور ادبی حالات کی روشنی میں سمجھنے

---

[1] تنقیدیں صـ ۲۸۴ [2] تنقیدیں صـ ۵۹

اور سمجھانے کی سعی کی ہے، انہوں نے غالب پر امیر، بیدل اور غنی کاشمیری کے اثرات کی چھان بین کی ہے، اور ایک اہم محققانہ کام انجام دیا ہے، اہم بات یہ ہے کہ اس میں غالب کے ابتدائی دور کے شعری محرکات مثلاً تصوف اور عشق کی ماہیت کا تجزیہ و تحلیل کرنے کی کوشش کی ہے۔

اسلوب احمد انصاری کلیم الدین احمد کی طرح جدید مغربی تصورات نقد سے گہری واقفیت رکھتے ہیں، لیکن وہ اُن کے برعکس اِن کو اردو ادب پر منطبق کرتے ہوئے ذہنی آزادی سے کام لیتے ہیں، وہ اس تنقیدی مطلقیت، ادعائیت اور محدودیت سے بھی دامن بچانا چاہتے ہیں، جو مارکسی نقادوں کے ہاتھوں عام ہو چکی ہے، لکھتے ہیں:

"وہ (ترقی پسند) نادانستہ طور پر تنقید کی دنیا میں بھی اس مطلقیت اور ادعائیت کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، جسے مارکس نے مذہب، اخلاق اور فلسفے کی دنیا میں بنیادی طور پر ختم کرنے کی کوشش کی۔"[۱]

اسلوب احمد انصاری کے خیال میں ادب تاریخی اور عصری حالات کے زیرِ اثر تشکیل پاتے ہوئے بھی آفاقی سطح کو چھو لیتا ہے، یہ ایک اہم تنقیدی نکتہ ہے، لکھتے ہیں، "ہر فنی کارنامہ تاریخی اور عصری بھی ہوتا ہے اور آفاقی بھی۔"

لیکن اپنی عملی تنقیدوں خاصکر اقبال کے بارے میں لکھی گئی تنقیدوں میں وہ مستقلاً اس نکتے کو ذہن میں نہیں رکھتے، وہ تمدنی تنقید کے دائرے سے نکل کر ہیئتی تنقید کے عمل کی اہمیت پر زور دیتے ہیں، یعنی وہ فن پارے کی تکمیلیت اور وحدت کی اہمیت واضح کرتے ہیں، اور فن پارے کی تکمیلی صورت میں کئی عناصر مثلاً موضوع، الفاظ اور پیکر تراشی کے ادغام پر زور دیتے ہیں:

"تکمیل یافتہ فن پارہ ایک MONAD کی حیثیت رکھتا ہے، اس معنی میں کہ اس کا ایک سانچہ ہوتا ہے، اس کی ایک منطق ہوتی ہے، ایک مخصوص سیاق و سباق اور فضا ہوتی ہے، اس میں الفاظ، محاکات، بصری اور سماعی

---

[۱] ادب اور تنقید صـ ۲۸ [۲] ادب اور تنقید صـ ۶۹

عناصر مل جل کر ایک وحدت میں تحلیل ہو جاتے ہیں"۔[1]

اسلوب احمد انصاری کے اس بیان سے اور اقبال کی تیرہ نظموں کے تجزیاتی مطالعے سے یہ تاثر مستحکم ہوتا ہے کہ وہ ہیئتی طریق نقد کے مویّد ہیں۔ لکھتے ہیں:

"اس مختصر سی کتاب میں ان کی تیرہ منتخب نظموں کو تحلیل و تجزیہ اور چھان بین کے عمل سے گزارا گیا ہے، یعنی ان نظموں کی بیرونی ہیئت اور جمالیت پر نظریں جما کر یہ پتہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کس طرح تفاعل سے منسوب کی جا سکتی ہیں"۔[2]

اسلوب احمد انصاری بالعموم فن پارے ہی کو مرکز توجہ بناتے ہیں اور اس کے تجزیاتی مطالعے میں ہی دلچسپی رکھتے ہیں، لیکن جیسا کہ انہوں نے محولا بالا اقتباس میں واضح طور پر کہا ہے کہ اقبال کی "نظموں کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کی تلاش و تحقیق بھی کرتے ہیں" وہ اسی کام میں منہمک ہو جاتے ہیں، یہ تلاش و تحقیق ان پر اتنی حاوی ہو جاتی ہے کہ وہ دانستہ یا نادانستہ شاعر کے بنیادی خیالات و اقدار کی کھوج کو ہی اپنا منتہائے مقصد قرار دیتے ہیں، اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں:

"آپ اقبال کی شاعری کو ان کے مذہبی وجدان، طریق فکر اور زندگی کی طرف ان کے بنیادی رویوں سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے"۔

نتیجتاً ان کے سارے مطالعے انفرادی نظموں کے منفرد وجود کی شناخت کے بجائے اقبال کے بنیادی نظریات اور افکار کی نشاندہی پر اختتام پذیر ہوتے ہیں، وہ انفرادی نظموں کی شاعرانہ خوبیوں مثلاً پیکر تراشی، علائم اور صوتی آہنگ وغیرہ کا تجزیہ تو کرتے ہیں، مگر لفظوں کے اندر مضمر معانی و تصورات کی شناخت ان کا مطمع نظر بن جاتا ہے، ان کے طریق نقد کی مندرجہ ذیل کوتاہیاں ان کی ناقدانہ حیثیت کو بری طرح مجروح کرتی ہیں:

(۱) وہ کسی نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اس کی ہیئت اور ساخت کے ربط و وحدت کی اہمیت کا

---

[1] اقبال کی معنویت ص ۶۹ (نقش اقبال) [2] اقبال کی تیرہ نظمیں (پیش لفظ)

خیال نہیں کرتے، یہی وجہ ہے کہ وہ اقبال کی وضاحتی نظموں مثلاً شمع وشاعر اور طلوع اسلام کا تجزیہ کرتے ہوئے ان نظموں کے وضاحتی، تکراری اور نثری حصوں سے نظم کی کلی ہیئت کے متاثر ہونے کے پہلو سے چشم پوشی کرتے ہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ نظم کی ہیئت کے ترکیبی عناصر کے ارتباط، وحدت اور تکمیلیت کا واضح تصور نہیں رکھتے۔

(۲) وہ ہیئتی تنقید کے وسیلے سے فن پارے کے اندر نمو پذیر شعری تجربے تک رسائی حاصل نہیں کرپاتے، بلکہ شاعر کے افکار وخیالات کی تحقیق وتلاش کرتے ہیں۔

(۳) وہ نظم کی فنی خوبیوں کا ذکر تو کرتے ہیں مگر ان شعری محاسن سے تشکیل پانے والی کلی ہیئت کے تصور کو واضح نہیں کرپاتے۔

(۴) اسلوب احمد انصاری انگریزی تنقید سے کماحقہ واقفیت کے باوجود اردو ادب پر اسکے انطباق سے خاطر خواہ فایدہ نہیں اٹھاتے۔

محمود ہاشمی نے گنتی کے چند تنقیدی مضامین لکھے ہیں لیکن کیفیت کے لحاظ سے ان کے بیشتر مضامین کی ضخیم کتابوں پر بھاری ہیں، ان مضامین سے محمود ہاشمی کے تنقیدی ذہن کی جودت، قوت اور انفرادیت کا پتہ چلتا ہے، وہ فکر وخیال کی روندی ہوئی راہوں پر چلنے کے حق میں نہیں، وہ منزل رسی کیلئے اپنی راہیں خود تلاش کرتے ہیں، اور ہجوم سے الگ پوری تمکنت اور اعتماد سے ان پر گامزن ہوتے ہیں، ان کے غیر معمولی اعتماد کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ وہ راہ ومنزل یا اپنے ذوق سفر کے بارے میں کسی اندیشے، تذبذب یا خوف میں مبتلا نہیں، بلکہ ان کے تمام نشیب وفراز سے بخوبی آگاہ ہیں۔ محمود ہاشمی غیر معمولی اعتماد کے ساتھ ساتھ فکر بالیدہ اور ذہن رسا سے بھی تخلیق پر حاوی ہو جاتے ہیں، اور اس کے اشاروں، علامتوں اور استعاروں میں نازک اور گریزاں معانی کی دید ودریافت میں منہمک ہوجاتے ہیں، یہ کام وہ دیگر نقادوں کے خلاف بہت مستحکم طریقے سے انجام دیتے ہیں، اسکی وجہ یہ ہے کہ محمود ہاشمی اپنے علم کو حجر نہیں، بلکہ نظر بناتے ہیں، وہ ہمارے "عالمانہ تنقید" کی طرح صرف اپنی علمیت کا مظاہرہ نہیں کرتے، بلکہ ایک اچھے نقاد کی طرح فن کے تجزیہ وتحلیل میں ڈوب جاتے ہیں، اس ضمن میں ان کے مقالے

"مامنی کا پورا آدمی: نظیر" کی مثال دی جا سکتی ہے' اس میں تنقید کے پامال اور فرسودہ نظریات کی ثمکست کر کے انفرادی نقطۂ نظر اور ٹھوس نتائج فکر کو پیش کیا گیا ہے:

"میری اس تلاش کا ایک سبب اُس تہذیب سے انحراف کی جستجو تھی' جو اردو شاعری کا مخصوص تناظر بنی رہی" ———

"اُن کے نزدیک زندگی ایک حیاتیاتی حقیقت ہے' اس حقیقت کے اظہار میں وہ جسم اور روح کی تقسیم کو بھی غیر ضروری سمجھتے ہیں۔"

"لیکن نظیر عوامی شاعر نہیں تھے ——— یعنی اس معنی میں عوامی شاعر نہیں تھے، جیسا کہ اردو کے نا قدوں مورخوں اور احتشام حسین نے اُنہیں عوامی شاعر کہا ہے"

محمود ہاشمی جدید شعراء کا مطالعہ کرتے ہوئے اُن کے تخلیقی شعور کی روشنی میں اُن کی عصری حسیت کی نشاندہی کرتے ہیں' انہوں نے بانی اور محمد علوی کے مطالعات کے ضمن میں لکھا ہے:

"بانی وہ پہلا مکمل جدید تر غزل گو ہے' جس نے روح عصر کو اس عہد کی داخلی اور خارجی کائنات اور فنکار کی ذات کے تصادم کو اپنے فن کی بنیاد بنایا ہے"[1]

"علوی اپنی شاعری میں عصری احساس کا مکمل نمائندہ اور مکمل اظہار ہے"[2]

لیکن وہ ان شعراء کے "عصری احساس" کی شناخت کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے، بلکہ اُس مابعد الطبیعاتی امکان کی تلاش بھی کرتے ہیں' جو عصری احساس کے شخصیت سے مکمل ارتباط کے نتیجے میں علامتی معنویت پر حاوی ہونے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے' یہ جدید تنقیدی رویہ ہے' جسکی وہ بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

محمود ہاشمی نے شاعری کے ساتھ ساتھ فن افسانہ نیز بعض افسانہ نگاروں کے تنقیدی مطالعے بھی پیش کیے ہیں' ستمبر ۱۹۶۳ء میں اُن کا مقالہ "تخلیقی افسانہ کا فن" تلاش میں شائع ہوا۔ اس میں انہوں نے پریم چند سے لے کر بلراج مینرا تک اہم افسانہ نگاروں کے فنی اور تخلیقی رویوں کا ایک سرسری جائزہ پیش کیا ہے' اس مقالے کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ اس میں افسانوی ادب کی تخلیقی حیثیت

---

[1] غبار خاطر جلد I ص ۱۱۱ [2] محمد علوی (ایک مطالعہ) ص ۵

کو پہلی بار متعین کرنے کی سعی کی گئی ہے، محمود ہاشمی ان افسانوں کو جو مقصدیت، خطابیت، حقیقت نگاری اور اکہری معنویت کے حامل ہیں، تخلیقی افسانہ کے دائرے سے خارج کرتے ہیں،

محمود ہاشمی بلاشبہ ایک خالص ادبی نقاد کے طور پر اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں، وہ وزیر آغا، فاروقی یا وارث علوی کی طرح فن کے راز سربستہ کی نقاب کشائی کے لئے دیگر ضمنی اور اطلاقی وسائل یا شعبہ ہائے فکر یعنی نفسیات یا عمرانیات سے کام لینے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے، اس لئے کہ وہ فنی اصولوں سے لیس ہو کر اپنی غیر معمولی توانائی کا احساس دلاتے ہیں، وہ فنکار کے بجائے فن سے قریبی ذہنی رشتہ قائم کرتے ہیں، اور پھر فنکار کے تخلیقی وجود کی اصلیت، کارکردگی، اسکے رجحانات اور امکانات کی بازیافت کرتے ہیں، محمود ہاشمی شاعری کے مقصود بالذات، حرکی اور کثیر الجہت وجود پر نظر رکھتے ہیں، انہوں نے مارکسی تنقید کے غیر ادبی اور بے نتیجہ طریقۂ کار کے خلاف قلمی جہاد کیا ہے، وہ تخلیق میں عصری یا تاریخی حالات و واقعات کی عکاسی کو ایک غیر فنی عمل قرار دیتے ہیں، اُن کے نزدیک تخلیق کار اجنبی اور حیرت انگیز وقوعات کی تخلیق کرتا ہے، جو زندگی اور کائنات کے ادراک کی سرحدوں کو وسیع تر کرتے ہیں، یہ کام وہ زبان کو لغوی اور روزمرہ کی سکہ بندی اور قطعی معانی کی حد بندیوں سے نجات دلا کر اسے مابعد الطبیعاتی وسعت عطا کرنے سے انجام دیتا ہے، شعری زبان کا یہ تصور فاروقی کے علاوہ محمود ہاشمی نے دیا ہے، محمود ہاشمی نے اپنے ایک مضمون "جدید شعری تلازمہ اور تنقید" میں گفتگو کے الفاظ اور تخلیق کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے :

> "شاعری بھی ظاہری شکل میں الفاظ کی ترتیب ہے، وہی الفاظ جو ہماری گفتگو کا وسیلہ ہیں شعری ترتیب یا شعر کے ڈیزائن میں منتقل ہونے کے بعد ایک قسم کا تخلیقی سحر یا واہمہ تعمیر کرتے ہیں، اس سحر یا واہمہ کے اثرات کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں کئی قسم کے فنی عناصر سے مدد لینی پڑتی ہے" [۱]

شاعر اپنے عمیق اور پیچیدہ تجربات کے اظہار کے لئے زبان کے علامتی نظام کی تشکیل کرتا

۱۔ کتاب (جولائی ۱۹۶۷) ص ۳۴

ہے، محمود ہاشمی کا مقالہ "غالب کی شاعری کا علامتی پہلو" اس ضمن میں قابلِ مطالعہ ہے، اس میں انہوں نے غالب کے "تخلیقی ذہن اور علامتی طرزِ فکر" کی تفہیم کے لئے تنقید کے مروجہ اسالیب سے صرفِ نظر کر کے انفرادی انداز میں غالب کے علامتی شعور کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے، اور اُن کی بنیادی علامتوں میں سے دو علامتوں یعنی سفر اور دشت کی وساطت سے اُن کے ذہنی اور فکری رویوں کو منور کرنے کی سعی کی ہے:

"اس منزل پر پہنچ کر غالب نے وہ علامتیں تخلیق کی ہیں، جن میں تعینات اور آگہی کی منزلوں سے گزر کر خواب کی آخری سرحدوں کو — بصارت اور تارِ نظر کی حدود سے نکل کر اور لامحدود کی حقیقت کو دریافت کرنے کا مفہوم پوشیدہ ہے" [۱]

بعض کلیدی علامتوں کے مطالعے کی وساطت سے شاعر کے تخلیقی شعور کی کارکردگی کی تفہیم و تحسین کا عمل جو محمود ہاشمی نے "غالب کی شاعری کا علامتی پہلو" میں روا رکھا ہے، غالب شناسی کے ایک نئے باب کو وا کرتا ہے، بعینہٖ میر کے کلام کی اسراریت کی دریابی کے لئے گہری بصیرت سے کام لیا گیا ہے میرا پنے مقالے میں میر شناسی کے لئے دل کے کلیدی اور مرکزی پیکر کی اہمیت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور دل کو اسمِ اعظم کہا گیا ہے:

"میر کی شاعری میں دل کا لفظ ایک لاشعوری علامت کی حیثیت سے موجود ہے۔" [۲]

اور اِسکی توضیح یوں کرتے ہیں:

"دل کے لفظ سے میر یقیناً کوئی ایسا مفہوم اخذ کرتے ہیں، جسے ہم اُن کے شعوری اور لاشعوری محرکات کی بنیاد کہہ سکتے ہیں — یا دوسرے لفظوں میں میر کے نزدیک دل ایک وجدانی قوت ہے — میر کی جمالیات کا محور و مرکز ہے" [۳]

۱۔ شب خون ۱۸ ص ۶ ۔ ۲۔ آجکل مارچ ۸۴ ص ۴۳ ۔ ۳۔ آجکل ص ۷۱

محمود ہاشمی دقتِ نظر سے کام لے کر فن کے اندر مضمر رموز تک رسائی حاصل کرتے ہیں لیکن وہ تخلیق کے یا تخلیق کار کی اس سحر آلود اور بسیار شیوہ تخیلی کائنات کو اپنی مکمل گرفت میں نہیں لیتے، اس لئے ان کے مطالعے ندرت کے باوجود محدودیت کا احساس دلاتے ہیں، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی تراشی ہوئی راہوں پر گامزن ہونے کے باوجود منزل رسی کا اہتمام نہیں کرتے، بلکہ منزل کے قرب و جوار میں اپنے سفر کو تمام کرتے ہیں، اس عمل کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ بعض دریافت کردہ شعری حقائق کو شاعر کی کلی تخیلی کائنات سے مربوط نہیں کر پاتے، میر کی شاعری کی علامتوں کی تہہ دار معنویت کو اجاگر کرنے کے بعد یہ کہنا "میر کی شاعری میں اگرچہ علامت سازی نہیں ہے، استعارے کا عمل بھی کم کم ہے، لیکن دل کے لفظ کو اپنی شاعری کا اسم اعظم بناتے ہوئے انہوں نے علامت کے اولیں احضارات (PRESENTATION) کی تخلیق کی تھی"، ایک متناقض صورت حال کو جنم دیتی ہے۔

ادبی تنقید کے مویدین میں افتخار جالب کا نام بھی شامل ہے، انہوں نے اپنے مقالے "نیا شعری منشور" میں ادب کے لسانی، فنی، تخلیقی اور عمرانی پہلوؤں سے متعلق کئی پیچیدہ اور فکر انگیز مسئلوں کو ابھارا ہے اور جدید ادبی شعور کی روشنی میں انہیں حل کرنے کی کوشش کی ہے، اردو تنقید کے لئے یہ خوش آیند بات ہے کہ جدید نسل سے متعلق بعض لوگ، جن میں افتخار جالب نمایاں ہیں، ادب کو ایک قائم بالذات اور ہمہ گیر شعبۂ فکر قرار دے کر اسکے مسائل سے متحارب ہوتے ہیں، اور تمام و کمال اپنے ادبی شعور پر اعتماد کرتے ہیں۔

"ہماری ذات روایتی علامتوں اور مروجہ لسانی سانچوں میں نہیں ڈھلتی، لامحالہ نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا ہوگا"

"شعری مواد اور معنی کی یہ یکجائی جس لاشریک، خود مختار اور خود کار دنیا کو جنم دیتی ہے، وہ اپنا معیار آپ ہے، یوں جب شعری مواد تکمیل پا جائے تو مبینہ واقعات، اشیاء اور جذبات اپنا آپ کھو کر پہلے سے مختلف ظہور پاتے ہیں، جسے محض شعری مواد کے اور کسی حوالے سے جانچا یا پہچانا نہیں جا سکتا"

"یہ نہیں کہ ادبی تخلیق شاعر کے جذبے، خیال یا سوچ بچار کا اظہار کرے، بلکہ یوں
کہ یہ عناصر ایک دوسرے میں ایسے گندھ جائیں کہ ان کی قلب ماہیت ہو اور
ان کی تحلیل سے ایسی نامیاتی حس و حرکت کی نادرہ کار ہیئت ہو کہ از خود
اپنے انداز میں ہمیں متاثر کرے۔"

نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنے کی دعوت، شعری مواد اور معنی کی یکجائی سے ایک لاشریک خود مختار اور خود کار دنیا کی تخلیق پر زور دینا یا ادبی تخلیق میں شاعر کے جذبے اور سوچ بچار کے ربط و تحلیل سے تقلیبی عمل کا واقع ہونا، اور نامیاتی اور نادرہ کار ہیئت کا تصور پیش کرنا افتخار جالب کے جدید فعال اور نکتہ رس ذہن کا ثبوت ہے، وہ اس مسلمہ ادبی اصول کا بھی اعادہ کرتے ہیں کہ فنکار خارجی زندگی سے ہی مواد حاصل کرتا ہے، لیکن قوت متخیلہ سے اسکی قلب ماہیت کرتا ہے، لکھتے ہیں:

"یہ کہنا کہ ادبی تخلیق کی ساخت پرداخت میں جو عناصر شامل ہیں، وہ حقیقی زندگی
پر لئے گئے ہوں، جو باتیں عام زندگی میں ہیں ان سے استفادہ کیا گیا ہو، اچھائی برائی کے
مروجہ معیار استعمال کئے گئے ہوں، لیکن میں تو یہ کہوں گا کہ یہ سب کچھ لابدی ہے
اس سے فرار ممکن نہیں۔"

بہر حال افتخار جالب نے تنقید کے ادبی اصولوں، جنکی تشریح و ترویج میں کولرج کے بعد جدید مغربی نقادوں مثلاً رچرڈس، ریڈ، سیم اور ایلیٹ نے نمایاں حصہ لیا ہے، سے گہری واقفیت پیدا کی ہے، لیکن تعجب کا مقام ہے کہ گہرے تنقیدی اور لسانی شعور کے باوجود وہ اپنی تنقیدی تحریروں میں رطب و یابس تکرار، پر گوئی اور سخن طرازی سے دامن بچا نہیں سکے ہیں، حسن عسکری کے بعد سلیم احمد اور وارث علوی نے غیر ضروری استدلالیت، بات سے بات پیدا کرنے اور بیجا تفصیلات میں جانے کے جس غلط رجحان کو تقویت دی ہے، افتخار جالب بھی اس سے متاثر ہیں، آجکل کی زندگی کے تغیر کی ناگزیریت کے بارے میں لفظوں کا اسراف یوں کرتے ہیں:

"کون نہیں جانتا کہ وقت حاوی ہو کے ہی رہتا ہے، وہ اسلوب زلیست جو ہمارے

آپ کے گھروں میں آبسا ہے اجنبی ہے نہ غیر حقیقی، زندہ و توانا ہے، اس کی گھمبیرتا اس واویلے سے بھی متقین ہوئی جو اس کے خلاف برپا ہے، روزانہ ایرے غیرے اور ثقہ بزرگ کچھ نہ کچھ کہتے ہی ہیں، بڑے عرصے سے کہہ رہے ہیں، کہتے ہیں مگر کچھ نہیں کر پاتے، نیا اسلوب زیست بڑی تیز رفتاری سے بڑھتا چلا آرہا ہے، روکے نہیں رکتا، تبدیل کرنے سے تبدیل نہیں ہوتا، اپنی ہٹ کا پکا، جیسے چاہتا ہے حاوی ہو جاتا ہے، تشکیل الرحمٰن کی تنقیدی نگارشات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فنکار کے تخلیقی لاشعور کی نیرنگیوں اور طلسم کاریوں پر نظر رکھتے ہیں، لیکن اُن کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ قاری تک اِن کی ترسیل نہیں کر پاتے، اپنے تنقیدی پیرائے کی نارسائیوں کو دیکھکر وہ مختلف علوم مثلاً تمدن، جمالیات، فلسفہ، نفسیات اور تحلیل نفسی کا سہارا لیتے ہیں، لیکن فنی تجربے کی گرہ بنیادی قائم رہتی ہے

انور سدید نے اِدھر چند برسوں سے متعدد تنقیدی مقالات لکھے ہیں، انہوں نے کئی شخصیات کے علاوہ ادبی تحریکات مثلاً وجودیت، جدیدیت، سرریلیزم وغیرہ کے معروضی اور علمی جائزے پیش کئے ہیں، اُن کا حالیہ تنقیدی کام "ڈاکٹر وزیر آغا" ہے، اس میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید نگاری، نظم نگاری اور غزل نگاری کے ابواب کے مطالعے سے اُن کے تنقیدی رویے کی بہ آسانی شناخت ہو سکتی ہے یہ امر باعث طمانیت ہے کہ انور سدید کے دیگر مضامین اور خاص کر اُن کے تبصروں سے اُن کے تنقیدی لہجے کا جو مربیانہ اور توصیفی انداز ابھرتا ہے، وزیر آغا کے تنقیدی محاکمے میں اسکی جگہ ادبی احتساب وغیر شخصی قدر سنجی نے لے لی ہے، انور سدید کا تنقیدی شعور پختگی کے مدارج طے کر رہا ہے، انہوں نے وزیر آغا کی نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے اُن کے فنی شعور، فکری ترفع اور حیاتی کار آگہی کا تجزیہ کیا ہے، یہ ادبی تنقید کا تخصیصی انداز ہے، جو اُن کی نظموں کے لسانی مطالعے کے ساتھ ساتھ اُن کے یہاں کلیدی آرکی ٹائپل علامتوں کی معنویتوں کو اجاگر کرنے سے نمایاں ہوتا ہے چنانچہ وہ ہوا، شام، سورج، شہر اور رمال کی علامت پر بطور خاص توجہ مبذول کرتے ہیں اور ان کے علامتی ذہن سے اِن کے ربط نہاں کے راز کو دریافت کرتے ہیں، انہیں اس بات کا احساس ہے کہ شاعر اپنے عہد کے حالات کی آگہی رکھتا ہے، مگر وہ ان کی راست ترسیل نہیں کرتا، بلکہ شخصی سطح پر وقوع ہونے والے ردعمل کو پیش کرتا ہے، لکھتے ہیں:

"وزیر آغا کی نظموں کا مطالعہ کریں تو یہ احساس قوی ہو جاتا ہے کہ بیسویں صدی کی میکانکی زندگی انسان کو جس مشینی عمل سے گزار رہی ہے، اس کا شدید ردعمل ان کے ہاں موجود ہے"[1]

لیکن وہ عمرانی نقادوں کی طرح شاعر کی تخلیقات میں محض خارجی حالات کی نشاندہی کرنے کے بے مصرف عمل میں مصروف نہیں ہوتے، وہ جانتے ہیں کہ شاعر ایک طلسماتی فضا کی تخلیق کرنے پر قادر ہوتا ہے، جو قاری پر بھی منکشف ہوتی ہے۔ "مجید امجد کی غزل" میں لکھتے ہیں۔

"مجید امجد کی غزل ایک خاص قسم کی طلسماتی فضا میں تخلیق ہوتی ہے، تیرگیوں کی گھومتی رو، خندہ بلب بھروکا، شہر وفا کا بند دریچہ، بھٹکے ہوئے خیال کی موج، جلتی دھوپ میں گنگناتے کلس، دل کے برج پر ڈولتا ہوا عکس، اور ایک بسیط ویرانے میں بانسری کی مدھر لے، یہ سب ایسی تصویریں ہیں، جو ذہن میں اسی طلسماتی فضا کا پورا نقش مرتب کر ڈالتی ہیں۔"[2]

انور سدید کا انداز نقد توضیحی ہے، وہ اپنی غیر معمولی ذہانت کی روشنی سے فن پارے کے فکر و ہیئت کے مختلف زاویوں کو منور کرتے ہیں، اور متوازن اور دلنواز لہجے میں نادر پہلوؤں کا انکشاف کرتے ہیں۔ "غالب کا ذوق جمال" اسکی عمدہ مثال ہے، اس میں انہوں نے غالب کے ذوق جمال کے اخذ و اکتساب کے مفروضات کا ابطال کر کے اسے انکی شخصیت کے داخلی اور جبلی قوتوں سے مربوط کیا ہے، اور فکر و نظر کی گہرائی کے ساتھ اسکے شخصی، مادی اور متصوفانہ محرکات کی نشاندہی کی ہے،

عنوان چشتی نے شروع میں کئی مقالات عمرانی نقطۂ نظر کے تحت لکھے ہیں، انہوں نے ایسی تنقیدوں میں اپنے تنقیدی طریقۂ کار کے دو عناصر پر خاصا زور ڈالا ہے، اول یہ کہ وہ مارکسی نقادوں کی طرح ادب کو خارجی یا معاشی حالات کا ترجمان قرار نہیں دیتے، دوم وہ ادب کی معنویت پر غور کرتے ہوئے اسکے لسانی، موسیقیانہ اور ہیئتی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہیں، انہیں اس بات کا علم ہے کہ "اظہار کی

---

[1] وزیر آغا ص ۲۴ [2] نشانات جلد ۶ ص ۱۲

سطح پر ترقی پسندوں نے اکثر اوقات رمزیت پر وضاحت کو ترجیح دی ہے اور بعض اوقات وضاحت تبلیغ کے دائرے میں داخل ہو گئی ہے۔"[۱]

عنوان چشتی ادب کے ایک سنجیدہ، باذوق اور نکتہ رس ناقد ہیں، وہ پوری لگن، انہماک اور جمالیاتی شعور کے ساتھ ادب کا مطالعہ کرتے ہیں، وہ عام طور پر ادبی شخصیات یا رجحانات کے مختلف پہلوؤں کی توضیح و توصیف کرتے ہیں، وہ اپنی تنقید کو انتخابی طریقۂ کار سے موسوم کرتے ہیں:

"میرا طریقۂ کار انتخابی ہے۔"[۲]

مگر ادھر کچھ مقالات مثلاً "جدید غزل میں علامت نگاری"، "اقبال۔ حرکی آہنگ کا شاعر"، "میر تقی میر، داخلی آہنگ کا شاعر"، "فیض احمد فیض، توسیع روایت کا شاعر" وغیرہ سے ان شعراء کی شاعری کے لسانی، ہیئتی، عروضی اور موسیقیانہ پہلوؤں کے مطالعے کی جانب فزوں ہوتی ہوئی دلچسپی ان کے طریق نقد میں ایک اہم تبدیلی کی غمازی کرتی ہے، یہ تبدیلی ان کے طریقِ کار کی انفرادیت کو نمایاں کرتی ہے، وہ شعر کی خارجی ہیئت جو الفاظ، استعارہ و پیکر، علامت، ردیف و قافیہ اور بحور کے انفرادی اور مجموعی عمل سے متشکل ہوتی ہے، کا تجزیہ کرتے ہیں اور لسانی تنقید کے ایک اہم پہلو کو اجاگر کرتے ہیں، لیکن ہیئت کی خصوصیات کا مطالعہ شاعر کے درونِ جاں وقوع پذیر تجربے کی اسراریت کی بھرپور تفہیم میں دستگیری نہیں کرتا، اس لئے کہ عنوان چشتی کی توجہ تخلیق کی لسانی سطح پر ہی زیادہ مرکوز ہوتی ہے، یہ ضرور ہے کہ ایسا کرتے ہوئے ان کی دقیقہ سنجی اور وسعت علم کا احساس ہوتا ہے لیکن ان کا یہ عالمانہ انداز شعری تجربے کے قریب ہونے میں مانع ہوتا ہے، مثلاً "اقبال، علامتی فکر کا شاعر" میں وہ اقبال کی "علامتی تخیل" کے اتنے مداح ہو جاتے ہیں کہ اسے صرف اقبال سے مخصوص کرتے ہیں، حالانکہ اقبال سے قبل میر اور غالب کے یہاں علامتی تخیل جو زیادہ خالص اور ہمہ گیر ہے مسلم ہے، اس سے ان کے لہجے کی ادعائیت اور انتہا پسندی ظاہر ہوتی ہے:

"لیکن جیسا کہ کہا گیا ہے کہ اقبال کی تخیل علامتی ہے اس لئے ان کے یہاں علامت

۱۔ معنویت کی تلاش (گوپال متل) ص ۲۰۳ ۲۔ معنویت کی تلاش (گوپال متل) ص ۷

سازی کا عمل زیادہ نمایاں ہے، اور اسکی شعری علامتوں میں جو خارجی اور داخلی
ربط ہے، وہ اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا، اقبال کی
علامتی تخیل اور غیر روایتی فکر اسکو تمام اردو شاعروں میں سب سے
الگ اور سب سے نمایاں کرتی ہے اور یہی خصوصیت اسکی انفرادیت
کی مظہر ہے"[۱]

بعینہٖ تنقید کا یہ ادعائی اور انتہا پسندانہ لہجہ وہاب اشرفی کے یہاں بھی ملتا ہے، وہ "شعر اقبال کا علامتی پہلو"
میں اقبال کو علامتی شاعر قرار نہیں دیتے، وہ ان کو علامت نگار کے بجائے علامت پسند کہلوانا پسند کرتے
ہیں، اور اعلان کرتے ہیں :

"اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کی کوئی نظم کلی طور پر علامتی نہیں ہے تو چونکنے کی ضرورت نہیں ہے"[۲]

حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی کئی نظمیں مثلاً شعاع آفتاب اور لالہ صحرا کلی طور پر علامتی ہیں، وہاب اشرفی کا
مطالعہ بیحد وسیع ہے، مذکورہ مقالے میں انہوں نے علامت نگاری کی ماہیت، کارکردگی اور اسکی تاریخ کے
بارے میں وافر معلومات کا مظاہرہ کیا ہے، لیکن اقبال کی شاعری میں علامتی پہلو پر توجہ کرنے سے زیادہ
فرانس کے علامت نگاروں کے یہاں علامت کاری کے عمل پر توجہ کی ہے۔

نئے نقادوں میں ابو الکلام قاسمی نے بھی مروجہ تنقیدی اسالیب پر گہری تنقیدی نظر ڈالی ہے، اور
ان کی حدبندیوں کو ظاہر کیا ہے، اُن کا اپنا طریقۂ نقد انتخابی ہے، لکھتے ہیں :

"یہ اور اس طرح کے نہ جانے کتنے نظریات ادب کی پرکھ کے لئے استعمال
کئے جاتے ہیں، اب مسئلہ قابل غور ہے کہ ان سارے نظریات کو ایک اکائی کی حیثیت
سے دیکھا جائے تو بات دل کو لگتی ہے کہ ہاں ادب کا مطالعہ ان سارے
نظریات کی روشنی میں کرنا چاہیئے"[۳]

۱۔ معنویت کی تلاش ص ۸۴ ۲۔ آجکل نومبر ۱۹۷۷ء ص ۳۲

۳۔ ادبی تنقید کا مفہوم اور اسکے حدود (نشانات) جلد ۷ ص ۲۴

تنقید کے مذکورہ نظریے یعنی ہیئتی و لسانی نظریے کو موجودہ صدی میں ہی مقبولیت حاصل ہوئی، مغربی ادب میں رچرڈس، جان کروریں سیم اور کلینتھ بروکس، ہیئتی تنقید کے خاص علمبردار ہیں، لسانیاتی تنقید بھی مغرب میں خاصی مقبول ہو رہی ہے، اور ادب کے حوالے سے نئے نئے لسانیاتی نظریات وجود میں آرہے ہیں۔

ہیئتی تنقید کے مویدین دعوی کرتے ہیں کہ فنی تخلیق شاعر کے ہاتھوں تکمیل پذیر ہونے کے بعد اپنے انفرادی، آزاد اور خود مکتفی وجود کو منوا لیتی ہے، وہ خود اپنے خالق، اسکی سوانحی زندگی، اس کے عہد یا اسکی تہذیبی تاریخ سے تمام راست رشتوں کا انقطاع کرتی ہے، ہیئتی نقادوں کے نزدیک شعری تخلیق شاعر کی داخلی شخصیت میں سیمیائی نمود کرتی ہے، لیکن یہ اسکی لسانی ہیئت ہی ہے جو اس کے وجود کو مادی جسم عطا کرتی ہے اور قابل شناخت بناتی ہے، تجربے کی تفہیم و تحسین کی ایک ہی صورت ہے وہ یہ کہ اسکے لسانی نظام کا تمام تر جائزہ لیا جائے، ہیئتی تنقید فنی تخلیق کو موضوع اور ہیئت کے جداگانہ خانوں میں تقسیم نہیں کرتی، بلکہ اسے ایک اکائی، ایک وحدت، ایک کلی نامیاتی وجود کے طور پر دیکھتی ہے، اور اس کی ہیئت نہ کہ موضوع کو، فن کی حتمی شکل قرار دیتی ہے، ہیئت کے رموز کو بے نقاب کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کے عمل میں کلی تخلیق کے مضمر معنوی جہات کے آشکار ہونے کے امکانات کی صورت ابھرتی ہے، ہیئت حسیاتی پیکروں، استعاروں اور علامتوں سے تشکیل پاتی ہے، لفظ و پیکر کی متناسب و موزوں ترتیب و تشکیل سے ایک منفرد موسیقیانہ نظام وجود میں آتا ہے، تخلیق لفظی دروبست، اور شاعر کے سوز نفس سے ایک داخلی اور مخصوص لہجے کو خلق کرتی ہے، جو ضروری نہیں کہ شاعر ہی کا لہجہ ہو، ہر تخلیق ایک آزاد اور خود کفیل ڈرامائی صورت حال کو استوار کرتی ہے، جس میں ایک یا ایک سے زیادہ شعری کردار عمل اور رد عمل کے سلسلوں سے منسلک ہوتے ہوئے نئے اور حیرت خیز واقعات کو جنم دیتے ہیں، کبھی کبھی ایک ہی کردار کے موقع محل کے مطابق لہجے کے تفاوت سے تنوع واقع ہوتا ہے LOVE SONG OF PRUFROCK کی طرح ایک ہی کردار کے واحد متکلم اور واحد غائب کے لہجے ابھرتے ہیں اور مختلف وقوعوں کو جنم دیتے ہیں، لہجے کا مدو جزر موسیقی کی مخصوص لے کو خلق کرتا ہے، اور اپنی خالص ترین شکل میں تجربے کو لسانی حدود سے آزاد کر کے بیکرانی کی

جانب راغب کرنے ہیں، ہیئتی نقاد ہیئت کے اِن ہی ترکیبی اور تشکیلی اجزاء کا غائر مطالعہ کرتا ہے، وہ لفظ و پیکر کو شعری سیاق میں تلازمی سحرکاری سے ہمکنار ہوتا ہوا دیکھتا ہے، یہاں تک کہ کل تخلیق لفظ و پیکر کے علامتی امکانات سے بہرہ مند ہو کر ایک ایسا طلسم کارانہ تجربہ پیش کرتی ہے، جو اپنے اندر حیرت انگیز جہانِ معانی کی پرداخت کرتا ہے، ہیئتی نقاد تخلیق کے ہیئتی عناصر کا بھرپور تجزیاتی مطالعہ کرکے اس کے اندر پنپنے والے اسی نادیدہ جہاں ممکنات کو دریافت کرتا ہے، اور پھر مثالی جمالیاتی اقدار کی مناسبت سے اسکی قدر و قیمت متعین کرتا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی فنی تخلیق کے تجربے سے جو معانی اخذ کئے جاتے ہیں، زندگی، معاشرت، تہذیب، جمالیات اور مابعد الطبیعاتی تصورات و اقدار سے اُن کی ہم آہنگی کا جائزہ لیا جاتا ہے، اور اسی کے مطابق ادبی قدروں کا تعین کیا جاتا ہے، اردو میں یہ کام میراجی کے بعد ٹھوس انداز میں فاروقی، گوپی چند نارنگ اور وزیر آغا انجام دے رہے ہیں۔

ہیئتی تنقید کے نظریے کو صحیح، مدلل اور مربوط طریقے سے متعارف کرانے کا سہرا شمس الرحمان فاروقی کے سر ہے، یہ ضرور ہے کہ جدید دور میں، ہیئتی تنقید کے بعض نمونے میراجی کے بعد کلیم الدین احمد کے یہاں ملتے ہیں، لیکن اُن کے یہاں اِسکی نظریاتی اساس مفقود ہے، میراجی نے کئی نظموں کے ہیئتی مطالعے ضرور کئے ہیں، مگر وہ من حیث الکل فن سے زیادہ فنکار کے ذہنی اور نفسیاتی حقائق کی تلاش و تفتیش کے درپے رہے ہیں، اور فنکار کے شعور کی پرداخت میں حصہ لینے والے تمدنی واقعات کا مطالعہ کرتے ہیں، کلیم الدین احمد کے غزل کے ہیئتی مطالعات جامعیت اور عمق سے عاری ہیں، اور بالآخر شخصی تاثرات کی بار آفرینی پر منتج ہوتے ہیں، اِدھر حالیہ برسوں میں حسن عسکری اور وزیر آغا نے بھی ہیئتی اور لسانی تنقید کے تحت کچھ جائزے پیش کئے ہیں، مگر یہ جائزے شعر فہمی کے متداولہ طریقوں میں سے کسی نئے یا مخصوص طریقے کو اجاگر نہیں کرتے، حسن عسکری نے بودلیر کا ہیئتی جائزہ تو لیا مگر اردو شعراء کے قریبی مطالعے کی جانب توجہ دی، وزیر آغا بنیادی طور پر تمدنی نقاد ہیں جیسا کہ "اردو شاعری کا مزاج" سے ظاہر ہوتا ہے وہ شعر کے توسط سے شاعر کے اُن تہذیبی اور نفسیاتی کوائف و حالات کی شناخت کرنا چاہتے ہیں جو اسکی تخلیقی شخصیت کی تشکیل و تہذیب میں معاون ہوتے ہیں اور اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے شعر کی ہیئت و الفاظ کے باریک مطالعے سے بھی کام

لینے کی کوشش کی ہے،

پس ظاہر ہے کہ معاصر نقادوں میں سے کسی نے بھی ہیئتی طرز نقد کو باقاعدگی تسلسل اور گہری ذہنی وابستگی کے ساتھ نہیں برتا، مسعود حسین خان، گوپی چند نارنگ اور مغنی تبسم نے ہیئتی تنقید کے متعدد نمونے پیش کئے، مگر انہوں نے اس نوع کی تنقید سے زیادہ لسانی تنقید کے اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے، اس پس منظر میں فاروقی کی تنقیدات ہیئتی طریق نقد کی ایک تابناک مثال قائم کرتی ہیں، اُن کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اندرونی لگن، دیدہ ریزی، نکتہ رسی اور استدلالی ذہن کی بدولت مغربی ادب میں ہیئتی تنقید کے بنیادی اصولوں سے کماحقہٗ واقفیت پیدا کرکے اسے اپنے لئے ایک ناگزیر اور موثر نظریے کے طور پر قبول کیا، اور اردو میں پہلی بار ایک جدید نظریۂ تنقید جامعیت کے ساتھ روشناس کیا،

ان کا یہ کارنامہ بھی قابل قدر ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کو حشو و زواید، رطب و یابس، انتشار، بے ربطی اور تاثریت سے بہت حد تک پاک و صاف کرکے اسے ایک منضبط، موزوں، تجزیاتی، معروضی اور مفکرانہ اسلوب عطا کیا، انہوں نے یہ کارنامہ نظریاتی وابستگیوں کی مکمل طور پر نفی کرکے ذہنی آزادی کی درخشاں فضا میں انجام دیا،

فاروقی نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ ہیئتی تنقید ہی وہ واحد نظریۂ نقد ہے جو شعر فہمی اور شاعر شناسی کے لئے کار آمد اور نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے، انہوں نے رچرڈس کا حوالہ دیتے ہوئے ہیئتی تنقید کے طریقۂ کار کے بارے میں لکھا ہے :

"لیکن اسی (رچرڈس) کے نظریات سے یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ شعر کے اصلی معنی کی تہہ تک پہنچنے کے لئے شاعر کے حالات، اس کے محرکات، اس کا ماحول، معاشرہ اور نفسیاتی کیفیات غیر ضروری اور بے معنی ہیں۔"[1]

ان کے نزدیک شعر کا تنقیدی محاکمہ صرف فن شعر کے حوالے سے ہی ممکن ہے :

"شعر کی پہچان یا تعریف، یا تنقید و تنقیص جو بھی ہو سکتی ہے، صرف فن شعر کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔"[2]

۱۔ شعر کی ماہیت (لفظ و معنی) ص ۱۱۳ ۲۔ شعر، غیر شعر اور نثر ص ۲۴

اُن کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ تنقید شعر کے وجود کا سامنا کرنے کے بجائے اس کے گرد طواف کرتی رہی ہے یعنی وہ اردو تنقید بلکہ بیشتر عالمی تنقید میں شعر سے دوری قائم کرکے خارجی پیمانوں سے اسے پرکھنے اور اس کے وجود سے صرف نظر کرنے کے عمومی رویے کو روا رکھتی ہے، لکھتے ہیں:

"نہ صرف اردو تنقید بلکہ بیشتر تنقید شعر کے گرد طواف تو کرتی رہی ہے، لیکن اسے چھونے، ٹٹولنے اور اس کے جسم کی حدبندی اور پیمائش کرنے سے ڈرتی رہی ہے۔"[۱]

فاروقی ہیئتی تنقید کے نظریے کو یورپی تنقید سے مستعار تو لیتے ہیں، لیکن وہ اسے اوپری طریقے سے فیشن یا وقتی ضرورت کے طور پر نہیں برتتے بلکہ اپنے تنقیدی شعور سے اسکی مناسبت اور لازمیت کو محسوس کرتے ہیں، یہاں تک کہ وہ اسے نظریاتی اعتبار اور وقار کا درجہ دیتے ہیں:

"نظریاتی تنقید کا سب سے پہلا کارنامہ یہ ٹھہرا کہ وہ فن پارے کی پہچان فن پارے کے حوالے سے متعین کر سکتی ہے، اور چونکہ فن پارے میں لازمیت ہوتی ہے، اس لئے اس نظریاتی تنقید میں بھی اس حد تک ہوگی، جس حد تک فن پاروں میں ہوتی ہے۔"[۲]

فاروقی کو اس بات کا گہرا احساس ہے کہ اردو تنقید تہی مائیگی کی شکار ہے، انہوں نے بار بار اردو تنقید خاص کر مارکسی تنقید اور تمدنی تنقید کی بے معنویت اور نارسی کا ذکر کیا ہے، اُن کے خیال میں اردو کے نقاد بشمول حالی شعر کی قدر سنجی میں غلط نتائج پر پہنچے ہیں، اس لئے کہ وہ اسکے موضوعاتی کردار کی بنا پر اسکی اچھائی برائی کا تعین کرتے رہے ہیں، انہوں نے پوری استدلالی قوت سے اُن نظریات کا ابطال کیا ہے، لکھتے ہیں:

"پچھلی نسل کے تمام نقاد بلکہ پچھلے تمام نقاد، جن میں حالی کا نام بھی شامل ہے، کسی نہ کسی حد تک موضوعی اور موضوعاتی دھوکے میں گرفتار تھے، اور خوبصورت یا قابل قبول موضوع کو خوبصورت اور قابل قبول شعر و ادب کی شرط ٹھہراتے تھے، اس دھوکے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اچھے اور برے ادب میں امتیاز کا معیار ادب کی اچھائی برائی نہیں بلکہ موضوع کی اچھائی برائی ہو گیا۔"[۳]

۱۔ شعر، غیر شعر اور نثر ص ۲۵ ۲۔ کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے (شب خون ۱۱۰) ص ۳۲

۳۔ کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے (شب خون ۱۱۰) ص ۲۰

ظاہر ہے تنقید میں ادب کی موضوعیت کی بنا پر اس کی تعینِ قدر کے مروجہ نظریات محلِ نظر ہیں، فاروقی نے تبحرِ علمی، شعر شناسی اور تجزیاتی عمل سے ثابت کیا کہ فن پارہ موضوع اور ہیئت میں منقسم ہونے سے قطعی انکار کر کے ایک کلی وحدت کے طور پر خود کفیل، خود مختار اور ترکیب پذیر وجود کا حامل ہے، جو تمام تر تجزیہ و تحلیل کا متقاضی ہے، فن کے باطن کی گہرائیوں میں وہ تجربہ مضمر ہوتا ہے جو فنکار کی خلاق شخصیت کی جملہ قوتوں کا جوہر ہوتا ہے، اور تجربے کی شناخت اور تعینِ قدر تنقید کا کام ہے، اپنے اس موقف کو درست، کارآمد اور ناگزیر ثابت کرنے کے لیے فاروقی تمام تر ذہنی قوتوں سے کام لیتے ہیں، انہوں نے جس عمقِ نظر، ادب شناسی اور تقابلی مطالعے کی مدد سے اس نظریۂ نقد کا دفاع اور تحفظ کیا ہے، اس سے مترشح ہوتا ہے کہ انہیں اس نظریے کی اہمیت، نتیجہ خیزی اور ہمہ گیری کا کامل یقین ہے، انہوں نے اس نظریے کی صحت اور ہمہ گیریت کو دلایل و براہین سے ثابت کیا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ غیر معمولی ناقدانہ قوتوں کے باوجود انہوں نے خود کوئی نظریہ خلق نہیں کیا ہے یا مروجہ نظریے کو کوئی نئی سمت عطا نہیں کی ہے، تاہم ان کا یہ کارنامہ کم نہیں کہ انہوں نے مروجہ نظریاتِ نقد کا غائر مطالعہ کر کے ان کی نارسائیوں اور حد بندیوں کی آگہی حاصل کر کے ایک ایسے نظریے سے اپنی ذہنی اور ناقدانہ مناسبت اور موانست قائم کی، جو جدید یورپی تنقید میں اعتبار اور استناد کا درجہ رکھتا ہے، اور جسے ایلیٹ، رچرڈس، رینسم اور بروکس اور دیگر مستند نقادوں کی پشت پناہی حاصل ہے، انہوں نے اس نظریے کو قبول کرتے ہوئے محض منطقی اصولوں کو مدِ نظر نہیں رکھا ہے، بلکہ ادب شناسی کے ایک شخصی رویے جو کشادگیٔ ذہن، معروضیت اور وسعتِ ادراک سے عبارت ہے کے تحت اسے اختیار کیا ہے، انہیں اس بات کی آگہی ہے کہ شعر کی تعینِ قدر کا مسئلہ اس لسانی نظام کے اندر پنپنے والے پراسرار تجربے کی شناخت سے مربوط ہے، چنانچہ وہ شعر کے تنقیدی عمل میں ہی اس کے الفاظ اور حرف الفاظ سے تشکیل پانے والی لسانی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہیں وہ شعر کے سماجی یا تہذیبی تصورات کو غیر شعری عناصر و عوامل قرار دے کر انہیں شعر کے جائزے سے خارج کرتے ہیں، ن۔م۔ راشد کا ہیئتی مطالعہ کرنے کے بعد وہ آخری پیراگراف میں لکھتے ہیں:

"اب اگر آپ یہ پوچھیں گے کہ اتنی تفصیلی گفتگو کے باوجود میں نے سماجی مسایل کی طرف

راشد کے رویے، مذہب، سیاست، عشق (علی الخصوص) اور سیاست سے اُن کی دلچسپی، انسان دوستی استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو یا انسان کا) کے خلاف اُن کا احتجاج، اُن کے مفکرانہ خطیبانہ، پیمبرانہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا۔ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا، یہ ایسی ٹیڑھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔"[1]

فاروقی ہیئتی تنقید کے مطالبوں کا احترام کرتے ہوئے شعر کے الفاظ کو جانچتے ہیں اور الفاظ کی ترکیبی صورت گری میں پنہاں نازک سے نازک معانی کی کھوج لگاتے ہیں، لکھتے ہیں:

"اس لئے شعر کا تجزیہ الفاظ کے اُن تمام امکانات کو جانچنے کی کوشش کرتا ہے، جن کا شعر متحمل ہو سکتا ہے، جب یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ الفاظ کے دور افتادہ اور گوشہ نشیں معانی اور انسلاکات بھی شعر میں کھنچے چلے آتے ہیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے۔"[2]

فاروقی ہیئتی تنقید کے عملی امکانات پر گہری نظر رکھتے ہیں، انہوں نے عملی تنقید کے اعلیٰ نمونے بھی پیش کیے ہیں، وہ عملاً فن پاروں سے راست تعلق قائم کر کے ان کی لسانی اور ہیئتی نزاکتوں اور باریکیوں کا غائر مطالعہ کرتے ہیں، اس ضمن میں وہ شعر کے بنیادی خواص یعنی ایجاز، جدلیاتی لفظ، ابہام اور آہنگ پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کرتے ہیں، اور ان خواص کی شناخت کر کے شعر کے لسانی وجود سے گہرا رابطہ قائم کرتے ہیں، علاوہ ازیں، وہ انتہائی دقت نظر سے کام لے کر شعری الفاظ خاصکر استعارہ، پیکر اور علامت کے انسلاکاتی امکانات کی کھوج لگاتے ہیں، اور پورے لسانی نظام کے تحت اسکے مخفی معانی کے نازک سے نازک رنگوں اور شیڈس تک رسائی حاصل کرنے کی جدوجہد کرتے ہیں، معنی یابی کا یہ عمل کوئی آسان یا سادہ کام نہیں یہ شعر کا موضوع یا اسکی

۱۔ ن م راشد صوت و معنی کی کشاکش (شعر، غیر شعر اور نثر) ص ۲۷۳ ۲۔ غالب کی ایک غزل (شعر غیر شعر اور نثر) ص ۲۱۱

تلخیص نہیں ہے، بلکہ اسکی فلسفیانہ اور منطقی توضیح ہے، وہ شعر سے برآمد ہونے والے معنی کا تعلق سیاسی یا سماجی حالات سے قائم نہیں کرتے، بلکہ اس کو علم کے مترادف گردانتے ہیں، یہ فن میں مضمر تجربہ ہے، سائنسی علم نہیں،

"میں تمام فن میں مضمر تجربے کی بات کرتا ہوں"

پھر لکھتے ہیں :

"فن میں جو چیز لازمی حیثیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہم کسی نہ کسی تجربے سے دوچار ہوتے ہیں، چونکہ بہت سی تحریروں کے ذریعہ ہمیں کسی قسم کا تجربہ حاصل نہیں ہوتا، اس لئے فن پارہ اور غیر فن پارہ میں فرق کرنا مشکل نہیں۔"[۱]

فاروقی کے نزدیک یہی تجربہ فن کی قدر و قیمت کی تعین میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، اور اسکی تلاش دریافت کا کام وہ نقاد کے سپرد کرتے ہیں، وہ اِسے "موضوع" سے بھی موسوم کرتے ہیں، لیکن یہ وہ موضوع نہیں جو خارجی زندگی کے حوالے سے پہچانا جائے بلکہ یہ موضوع شعری عمل کے نتیجے میں صورت پذیر ہوتا ہے" یہ حقیقت کو دوبارہ خلق کرنے کا عمل ہے" چاہے اِس عمل میں ظاہری حقیقت کتنی ہی متغیر کیوں نہ ہو جائے لیکن وہ چیز جو فن پارے میں ہے، خود ایک حقیقت ہے" اور اسی حقیقت کی نقاب کشائی تنقید کا فریضہ ہے ظاہر ہے یہ کام اسی وقت ممکن ہوگا جب تنقید فن پارے کے اصل وجود سے بحث کرتی ہے، "علم عطا کرتی ہے" اور معنی کا یہی تصور ہے جسے وہ علم سے تعبیر کرتے ہیں، اور جسکی نشاندہی پر وہ زور دیتے ہیں، یہ معنی آہنگ ہی کے مترادف ہے، یہ معنی موضوع ہے ـــــ شعری موضوع"، اقبال کی بعض نظموں کے بارے میں لکھتے ہیں" اِن میں معنی کی حیثیت ثانوی ہے اور ثانوی رہتی ہے"[۲]

فاروقی نے اپنے بعض گرانقدر مقالات مثلاً غالب کی ایک غزل، پانچ ہمعصر شاعر، راشد، غالب اور جدید ذہن اور میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام، اور نظیر اکبر آبادی کی شعری کائنات میں، ہیئتی تنقید کے طریق کار کے عملی امکانات کو بروئے کار لانے کی بار آور سعی کی ہے، انہوں نے فن پارے میں مضمر معنی کو بےنقاب کیا ہے، اور اپنی دقیقہ سنجی، جزرسی اور دراکی کا ثبوت دیا ہے۔ "غالب کی ایک غزل" میں انہوں نے

---

[۱] کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے (شب خون ۳۴) ص ۱۱ [۲] ن م راشد (شعر، غیر شعر اور نثر) ص ۲۶۷

اشعار کے الفاظ کا باریک جائزہ لے کر "مشکل ترین اور گوشہ نشین معانی" کی توضیح کی ہے لیکن وہ صرف معانی کی نشاندہی پر ہی آکر رک نہیں جاتے، اگر ایسا ہوتا تو ان کا تنقیدی عمل یک رخی ہو کر رہ جاتا، وہ فن پارے کے اندر معنویت کی کھوج لگا کر اسکی قدر و قیمت کا تعین کرنے کی سعی بھی کرتے ہیں اور پھر اس کی [illegible] کے خواص کو بھی دریافت کرتے ہیں، پانچ ہمعصر شاعر" میں انہوں نے افتخار الایمان، وزیر آغا، بلراج کومل، عمیق حنفی اور ندا فاضلی کی شعری انفرادیتوں کو دریافت کر کے اس اعتراض کو رد کر دیا ہے کہ نئی شاعری موضوع و ہیئت کی یکسانیت کی شکار رہی ہے، فاروقی نے ان کی شاعری کو موضوع و ہیئت میں تقسیم کئے بغیر ان کے اسالیب کی منفرد خصوصیات کی نشاندہی کی ہے اور ان کی شعری ہیئتوں میں ان کے مضمر معانی کی بازیافت کی ہے، فاروقی معنی کو فلسفیانہ یا ماورائی درجہ ہی نہیں دیتے" وہ اسے عصری حقائق کی آگہی سے بھی منسوب کرتے ہیں، چنانچہ "ہجی لس، اقبال اور ایلیٹ" میں انہوں نے ان شعراء کے عصری شعور سے بحث کی ہے اور ان میں مشترک عناصر کی نشاندہی کی ہے:

"یہ تینوں اپنے عہد کے شاعر تھے، جس میں سیاست کا عمل دخل عام زندگی سے بڑھ کر تخلیقی زندگی تک آگیا ہے۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ فاروقی فن کی خود مختاریت کو تسلیم کرنے کے باوجود گرد و پیش کی زندگی سے اس کے رشتے کی نفی نہیں کرتے، چنانچہ محولا بالا مضمون کے علاوہ "غالب اور جدید ذہن" سے مترشح ہوتا ہے، کہ وہ فنکار کی ذہنی پرداخت میں معاشرتی اور تہذیبی عوامل کی کارگزاری کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں وارث علوی نے "فاروقی کی تنقید نگاری" میں بار بار اس کا ذکر کیا ہے کہ فاروقی ہیئتی تنقید کے ساتھ ساتھ معاشرتی اور فلسفیانہ طریقہ نقد سے بھی کام لیتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ خالص ہیئتی تنقید علم و فلسفہ اور تفکر کے عناصر سے محروم ہوتی گئی ہے۔

لیکن جہاں تک فاروقی کا تعلق ہے ان کو "محض ہیئت پسند کہہ کر رد کرنا ناقدانہ بے ایمانی ہے" وارث علوی کے خیال میں "فاروقی کی ناقدانہ عظمت کا راز اس کشمکش میں ہے جو کسی مخصوص فنکار یا فن پارے کے حسن کا راز پانے کے لئے مختلف نظریوں کے تصادم سے ان کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے"[1]

---

[1] فاروقی کی تنقید نگاری صہ ۲۷

بلاشبہ فاروقی نے حالی کے بعد اردو تنقید میں ایک متوازن، مدلل اور توصیفی انداز میں ادب کے بعض بنیادی تصورات اور مسایل کی نشاندہی کی ہے اور پھر ان کے حل کی جانب توجہ کی ہے انہوں نے اردو تنقید میں پہلی بار تجربے، ہیئت، اسلوب، علامت، پیکر، استعارہ، شعریت، ابلاغ، ترسیل، معنی اور ابہام کے مسایل کی توضیح کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے دوسرے شعبہ جات مثلاً فلسفہ، نفسیات، تہذیب اور سماجیات کے ساتھ اسکے رشتوں پر روشنی ڈالی ہے انہوں نے یہ کام عالمانہ اور مفکرانہ انداز میں کیا ہے اور اپنی ادبی بصیرت کی تابناکی کو برابر قائم رکھا ہے، انہوں نے سطح بینی، کج بحثی، اور طرفداری کے موجودہ عہد میں عصبیت اور کوتاہ نظری کا سدباب کرنے اور ذہنی آزادی کی بنیادوں کو مستحکم کرنے کی سعی کی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ کہیں کہیں ان کے لہجے میں ایسی مطلقیت پیدا ہوتی ہے، جو آمریت کی حدود کو چھوتی ہے، وہ اپنی رائے کو اٹل سمجھ کر ادعائیت کے شکار ہو جاتے ہیں، اپنے نظریے یا رائے کی درستگی کو ثابت کرنے کے لئے وہ اپنی تمامتر استدلالی اور منطقی قوتوں کو صرف کرتے ہیں اور ایسا کرتے ہوئے بعض اوقات ادبی حسیت کے تقاضوں کو بھی پس پشت ڈالتے ہیں یہ رویہ اپنے نظریات کے دفاع کی شعوری سعی کو ظاہر کرتا ہے، اس ضمن میں ان کے تبصروں کی مثال دی جاسکتی ہے۔

وارث علوی نے فاروقی کے اس رویے کو "رواداری" سے موسوم کیا ہے، جو یقیناً تنقیدی فریضے کی ادائیگی میں ان کے لئے ایک بڑی رکاوٹ بن جاتی ہے۔

تاہم فاروقی نے اردو تنقید کو غیر معمولی ذہنی قوت سے آشنا کیا ہے، وہ ادبی مباحث میں اپنی عقلی اور ذہنی قوت کو بھرپور طریقے سے کام میں لاتے ہیں، اور متخالف نظریات کو منطق اور مثبت دلایل سے بے اثر بنا کے رکھتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ کبھی کبھی وہ مخالف نظریے خواہ وہ معمولی نوعیت کے ہی کیوں نہ ہوں، کی بیخ کنی کے لئے اپنی تمامتر عقلی اور استدلالی قوتوں کی صف آرائی کرتے ہیں اور طول طویل عبارتوں میں کھو جاتے ہیں،

ان کے طرز نقد کی ایک اور کوتاہی یہ ہے کہ وہ سریع الفہم اور مروجہ ادبی تصورات و مباحث

کے ضمن میں بھی طویل منطقی دلایل سے کام لیتے ہیں جب کہ بات مختصراً بھی کہی جا سکتی ہے' اس طرح سے وہ اپنی ذہنی طاقت کا ضیاع کرنے کے ساتھ ساتھ قاری کو بھی الجھا دیتے ہیں اور عدم توازن کے شکار ہوتے ہیں'۔

ہیئتی نقادوں کی صف میں گوپی چند نارنگ ایک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں' انہوں نے فن کے قائم بالذات وجود کا ادراک کر کے اِس کے ہیئتی عناصر' جو اس کی وحدت پذیری کو متشکل کرتے ہیں' کے تجزیہ و تحلیل پر توجہ کی' اور اچھوتے اور وقیع نتائج کا استخراج کیا' ہیئتی نقادوں میں جو چیز اُنہیں امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے' وہ یہ ہے کہ وہ فن کے ہیئتی مطالعے کو محض تعینِ معنی کا پابند نہیں کرتے' بلکہ وسیع تر تناظر میں فنکار کے تخلیقی عمل کے تعلق سے اس کی شخصیت کے ذہنی' معاشرتی اور ماورائی ابعاد کا پتہ لگاتے ہیں' اور فن کی ایک سے زاید معنیاتی سطحوں کو روشن کرتے ہیں' گوپی چند نارنگ عصرِ حاضر کے اُن چند فن شناس اور باریک بیں نقادوں میں شامل ہیں' جنہوں نے فن کی ماہیت' تفاعل اور مقصدیت کے حوالے سے جدید' صحیح اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے' اور فن کو سماجی دستاویز کا بدل قرار دینے کے مروجہ گمراہ کن نظریے کی تغلیط کی ہے' یہ اُن کا اہم کارنامہ ہے' لیکن وہ اسی پر قانع نہیں رہے' مطالعے اور تجربے میں نئی توسیعات کے ساتھ ساتھ اُن کے ادب شناسی کے رویوں میں ہمہ گیری' انفرادیت اور ٹھوس پن پیدا ہوتا گیا' چنانچہ وہ ہیئتی تنقید کے طریق کار کی نمایاں ہوتی ہوئی حد بندیوں کو عبور کر کے لسانیاتی مطالعے کے تحت اسلوبیات کے نئے' مروجہ اور سائنسی طریق نقد سے وابستہ ہو گئے' اس ضمن میں اُن کے چند مطالعے معاصر تنقید میں ایک اہم اضافے کا درجہ رکھتے ہیں'

انہوں نے زیادہ تر مقالے اردو افسانے اور افسانہ نگاروں کے بارے میں لکھے ہیں' تاہم انہوں نے کئی مقالے کلاسیکی اور جدید شعراء مثلاً میر' غالب' انیس' نظیر اکبر آبادی' اقبال' فیض احمد فیض' بانی' عالی' ساقی فاروقی اور شہریار کے بارے میں بھی لکھے ہیں' یہ امر باعث طمانیت ہے کہ گوپی چند نارنگ فن پارے کا تام و کمال مطالعہ کرتے ہیں اور اپنی دقتِ نظر' نکتہ سنجی' اور لفظ شناسی سے اس کے لسانی نظام

میں پیوستہ تہہ در تہہ مضمر معنیات کو براگندہ نقاب کرتے ہیں' اس ضمن میں اُن کے ناقدانہ شعور کی دو نمایاں خصوصیات آئینہ ہو جاتی ہیں اوّل' وہ افسانوں یا افسانہ نگاروں کے بارے میں عمومی بیانات سے قطعی اجتناب کرکے اختصاصی' تجزیاتی اور استدلالی مطالعات سے سروکار رکھتے ہیں' دوم' وہ فنکار کے بجائے فن پارے پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں' اور فن پارے کے اسلوبیاتی اور لسانی خواص کے ترکیبی عمل سے ابھرنے والے متخالف تصورات واقدار کے ربط باہمی کی تلاش و تحسین کرتے ہیں' چنانچہ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی کے علاوہ انتظار حسین' سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعض افسانوں کے بارے میں اُن کے تجزیاتی مطالعے ہیئتی تنقید' اور خاص کر افسانہ نگاری کی کم یاب تنقید میں سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں' "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" اُن کی ژرف بینی اور رمز شناسی کی عمدہ مثال ہے' یہ مقالہ قدر سنجی کے انکشاف پذیر انداز کی بنا پر اردو میں افسانے کی تنقید کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتا ہے' اس مقالے میں وہ بیدی کے افسانہ "گرہن" کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہو گئی ہے"۔ ع۱

آگے لکھتے ہیں:

"خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے' اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے"۔ ع۲

گوپی چند نارنگ محولہ بالا افسانے میں سماجی یا عصری واقعیت کی نشاندہی تو کرتے ہیں مگر ایسا کرتے ہوئے وہ ترقی پسندوں کی فارمولائی طریق نقد کی حد بندیوں کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے' وہ فنکار کے ذہن وفکر کی آزادی اور غیر مشروطیت کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں' جسکی بدولت وہ "خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت"

ع۱ اردو افسانہ' روایت اور مسائل ص۴۰۸ ع۲ اردو افسانہ' روایت اور مسائل ص۴۰۸

کی جھلک دیکھتے ہیں، گوپی چند نارنگ نے افسانوی ادب کی قدر شناسی کے اس انداز سے اپنی گہری تنقیدی آگہی کا ثبوت دیا ہے، وہ افسانے کو سماجی معلومات کی ترسیلیت کا وسیلہ قرار دینے کے بجائے اسکی لسانی ہیئت میں نمو کرنے والی تخیلی واقعیت کی دریافت پر زور دیتے ہیں، اور تخیلی واقعیت ہی کے توسط سے سماجی معنویت کے مخفی امکانات کا سراغ لگاتے ہیں، لیکن وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ افسانے کی لسانی ساخت، اسکی استعاراتی اور علامتی ہیئت، اور اسکی اساطیری فضا سے ایک ایسی مربوط تخیلی سطح کی تلاش و یافت کرتے ہیں، جو ماورائی رفعتوں کا پتہ دیتی ہے، مارکسی اور تمدنی نقادوں کے اس طرز نقد کو کہ افسانوں میں عصری یا تاریخی حقیقت کی عکاسی کی نشاندہی پر زور دیا جائے، گوپی چند نارنگ مسترد کرتے ہیں، اور ایک نئے، مثبت اور معنی خیز تنقیدی عمل کو روا رکھتے ہیں، وہ جدید ذہن کے مالک ہیں ہی جیسا کہ ان کی تحریروں سے مترشح ہوتا ہے، اس لئے مروجہ، روایتی اور تعمیم زدہ تنقیدی نظریات سے قطعی انحراف کر کے ایک تازہ کار، نتیجہ خیز، تعقلی اور جمالیاتی رویے کی ساخت و پرداخت پر توجہ کرتے ہیں، انہوں نے گہری تنقیدی آگاہی سے کام لے کر پریم چند کا مطالعہ کیا ہے، اس مطالعے میں وہ سامنے کی یا فوری نوعیت کی بدیہی باتوں کو بیان کرنے میں وقت ضائع نہیں کرتے، اس کے برعکس وہ جودت طبع اور تخلیقی ادراکیت (PERCEPTIVENESS) سے کام لے کر پریم چند کے فن کے ایک منفرد اور مضمر پہلو یعنی طنزیہ پہلو سے بحث کرتے ہیں، اور پریم چند کے فنی شعور کے مخفی پہلوؤں کو آشکار کرتے ہیں، طنز کے عمل کے بارے میں بالکل صحیح لکھتے ہیں:

> "IRONY میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے، جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر ایسے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔"

چنانچہ انہوں نے پریم چند کے نمائندہ افسانوں مثلاً کفن، عیدگاہ، مس پدما، شطرنج کے کھلاڑی، دودھ کی قیمت، سوا سیر گیہوں، نئی بیوی اور پوس کی رات میں طنز کے برتاؤ کا عالمانہ اور استدلالی تجزیہ کیا ہے، اور پریم چند کی تفہیم و تحسین کے نئے زاویے روشن کئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے قدیم و جدید شعراء کے بارے میں ان کی تخلیقات کے حوالے سے جو مقالات سپردِ قلم کئے ہیں، وہ ان کے اسلوبیاتی طرزِ نقد کے غماز ہیں، ادبی تنقید اور اسلوبیات کے دیباچہ میں اسلوبیاتی طریقِ نقد سے اپنی وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں "میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتتا، آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں"۔ واقعہ یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ ابتدا ہی سے تنقید میں "پابندگی رسم و رہ عام" سے محترز ہو کر "روش خاص" کے مؤید رہے ہیں، چونکہ لسانیات سے انہیں شروع ہی سے لگاؤ رہا ہے، جیسا کہ اُن کے مختلف ابتدائی لسانیاتی مطالعات سے ظاہر ہوتا ہے اسلئے ادب شناسی کے لئے انہوں نے ترجیحاً اسلوبیاتی تنقید کے جدید اصولوں سے کام لیا ہے، لکھتے ہیں:

"ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریقِ کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے اِن کی درجہ بندی کرتی ہے، وہ اِس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیاں کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اسکے امتیازات یا خصائص کیا ہیں"[1]

چنانچہ اسلوبیاتی طرزِ نقد کی رو سے تخلیق کے لسانی برتاؤ کا اسکی مختلف سطحوں یعنی صوتیات (PHONOLOGY) لفظیات (MORPHOLOGY)، نحویات (SYNTAX) اور معنیات (SEMANTICS) پر تجزیہ کیا جا سکتا ہے، گوپی چند نارنگ نے ادبی تخلیق کی تحسین اور تعیُن قدر کے لئے اسکی لسانی ساخت میں اسلوبیاتی خواص کی نشاندہی پر زور دیا ہے، بعض شعراء کے کلام کا مطالعہ انہوں نے خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے کیا ہے، جبکہ بعض دیگر شعراء کی تخلیقات کو کلی اسلوبیاتی طریقِ نقد سے پرکھنے کی کوشش کی ہے، گوپی چند نارنگ نے بارہا اس بات کی وضاحت کی ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے یہ "متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے" مزید لکھتے ہیں:

"ادبی تنقید کا کام قدر شناسی اور سخن فہمی ہے، جبکہ یہ نہ اسلوبیات کے کام ہیں اور نہ اسلوبیات سے اِن کی توقع کرنی چاہیئے۔ البتہ ادبی ذوق یا جمالیاتی احساس جو فیصلے کرتا ہے یا رائے

---

[1] ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۶

دیتا ہے یا تنقیدی نثر عطا کرتا ہے، اسلوبیات ان کی صحت یا عدم صحت کے لئے
ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کر سکتی ہے۔" ع۱

چنانچہ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے جن شعرا کے کلام کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے وہ تخلیقی حسیت کے جمالیاتی اظہارات کی نئی آب و تاب کو آشکار کرتے ہیں اسی ضمن میں جدید شعرا میں فیض کے علاوہ بانی، عالی، ساقی فاروقی، شہریار اور افتخار عارف کے مطالعے قابلِ ذکر ہیں۔

انہوں نے اقبال کی شاعری کے صوتیاتی نظام کا گہری علمیت اور باریک بینی سے تجزیہ کیا ہے، اور اعداد و شمار کے ذریعے ہکاری آوازوں کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازوں کی زیادہ تعداد سے اُن کے یہاں مخصوص صوتیاتی اور معنیاتی ہم آہنگی کی نشاندہی کی ہے، اس طرح سے اقبال شناسی کے لئے ایک نئے تناظر کو پیش کیا ہے، انہوں نے اسلوبیات اقبال کے ایک اور پہلو کا نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے، اقبال کی شاعری کے تبلیغی کردار کے پیش نظر انہوں نے اُن کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتے ہوئے اسمیت کے ساتھ ساتھ فعلیت، صرفی و نحوی التزام اور مکالمہ و تخاطب کی ساختیاتی فضا کا تجزیہ کیا ہے،

"اسلوبیات میر" گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے منفرد طریق کار کا ایک عمدہ نمونہ ہے، اس میں انہوں نے صوتیات کے علاوہ نحوی نظام اور لفظیات کے برتاؤ کا تجزیہ کر کے میر کے اسلوب شعر کے امتیازی اوصاف کی بنا پر اُن کی شعری عظمت اور انفرادیت کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے، انہوں نے ترجیحی طور پر میر کے بیان کردہ شعری اور فنی نکات کی (شعر اور نثر دونوں میں) روشنی میں اُن کی شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ کیا ہے، چنانچہ ۱۷۲۸ روایت، سہل ممتنع، نحوی ساخت، بول چال کی زبان، فارسی آمیز لہجہ، ہندی الفاظ اور نغمگی کے عناصر کی اُن کی شاعری سے توضیح کی ہے اور میر شناسی کے لئے ایک منفرد معیار نقد کو قائم کیا ہے،

• اس میں شبہ نہیں کہ گوپی چند نارنگ کا لسانیاتی اور اسلوبیاتی انداز نقد ایک جدید معروضی

ع۱ اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام (اقبال، جامعہ کے مصنفین کی نظر میں) ص ۳۲۴

اور ٹھوس طریقۂ نقد ہے، مگر یہ اپنی حد بندیوں سے مبرا نہیں ہے اور کہیں کہیں یہ حد بندیاں گوپی چند نارنگ کے مطالعات میں بھی نظر آتی ہیں، مثلاً اقبال کے یہاں مختلف لسانی وسایل کے برتاؤ کے نتیجے میں جس غنائیت یا آہنگ کی نشاندہی کی گئی ہے، اس کا جزوی تعلق ان کی شعری حسیت سے ہو سکتا ہے، تاہم اسے ان کے مربوط تخیلی تجربے کا بدل اور نہ ہی ان کا کلی متلازمہ قرار دیا جا سکتا ہے، یہ صوتی عنصر ان کی شاعری کی لسانی ہیئت میں مستور تجربے کا ایک تشکیلی عنصر ضرور ہے، لیکن اسی ایک عنصر کی چھان بین تنقید کے جامع عمل کا متبادل نہیں ہو سکتا، تاہم ان کے دیگر مقالے اسلوبیاتی تنقید کے جامع عمل کی نشاندہی کرتے ہیں، وہ تخلیق کی صوتی، نحوی، لفظی اور معنیاتی سطحوں پر نادیدہ ساختیوں کی شناخت کر کے اسکی جمالیاتی اثر آفرینی کا جواز پیش کرتے ہیں، اس ضمن میں "خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت" اور "ذاکر صاحب کی نثر" کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے، ان مقالات میں انہوں نے خواجہ حسن نظامی اور ذاکر صاحب کے نثری اسالیب کے صوتی اور نحوی تطابق کی نشاندہی کر کے ان کے اسالیب کی انفرادیت کو نمایاں کیا ہے،

گوپی چند نارنگ کے نزدیک فن کی تخلیق فنکار کے نفسیاتی، تہذیبی، سماجی اور فکری عوامل سے ہم رشتہ ہے، وہ ہیتی نقادوں کی طرح فن کے خارج سے تمامتر رشتوں کے قطعی انقطاع کے قایل نہیں، ان کے اس خیال کو ساختیات سے مزید تقویت ملی ہے، ساختیات فن کے آزاد اور خود مختار وجود کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ اسے سماجیات، تحلیل نفسی، بشریات اور اسطور سے ہم رشتہ قرار دیتی ہے، اور ان شعبہ ہائے فکر میں بھی مخصوص ساختیاتی اصولوں کی کارفرمائی کا اعلان کرتی ہے، لیکن فن اور ان کا رشتہ بالواسطہ ہے، یعنی بقول جوناتھن کلر "ساختیاتی تنقید ان تمام علوم کی مدد سے تخلیق میں مضمر معنی کی تشریح کرنے کے بجائے ان ساختیوں پر توجہ مبذول کرتا ہے جو معنی کی تخلیق کرتے ہیں،" گوپی چند نارنگ فن کے لسانی دروبست میں ساختیوں کی نشاندہی کر کے اسکی تشریح و تعبیر نہیں کرتے، بلکہ اسکی تخلیقی معنویت کا انکشاف کرتے ہیں، اس ضمن میں ساقی فاروقی پر ان کا مقالہ قابل مطالعہ ہے، اس میں انہوں نے ساقی کے یہاں نحوی توسیعات

انسلاکات، لفظیات اور نادر اسلوبیاتی رشتوں کی دریافت کرکے اُن کے شعری مزاج کی خصوصیت اور ندرت کو نمایاں کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کے تنقیدی مطالعات دراصل اسلوبیاتی اور ساختیاتی تنقید کے اصولوں کے تحت تخلیق میں اُن ساختیوں کی نشاندہی کرنے کے لئے کوشاں ہیں، جو بقول رولاں بارت معنی کے بجائے تخلیق کی اس ساخت پر توجہ کرتے ہیں، جن سے معنی کا انشراح ہوتا ہے اس طرح سے اردو تنقید ایک نئی شعریات سے آشنا ہو جاتی ہے، چنانچہ اُن کے بعض مقالات سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ وہ فن کے تہذیبی عوامل کی تلاش و تعین میں بھی اتنی ہی دلچسپی لیتے ہیں، جتنی کہ لسانی خواص کی نشاندہی میں، 'بانی'، 'غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور سن ستاون' اور 'نظیر — تہذیبی بازیافت' میں جہاں وہ ان شعراء کے تخلیقی وجود کی شناخت کے لئے اُن کی تخلیقات کے ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرتے ہیں، وہاں وہ اُن کے تہذیبی اور عمرانی پس منظر کے تجزیے میں بھی خاص دلچسپی لیتے ہیں، لسانی اور تمدنی تنقید کا یہ اشتراک یقیناً بارآور اور موثر ہو سکتا ہے، بشرطیکہ نقاد ادب کو سماجی یا تہذیبی معلومات کی ترسیل کا وسیلہ نہ سمجھے بلکہ وہ بنیادی طور پر یہ تسلیم کرے کہ ادب ایک خود مختار لسانی مظہر ہے، جو مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کا زائیدہ ہونے کے باوجود اِن سے ماورا ہوتا ہے، گوپی چند نارنگ تنقید کے اسی تفاعل پر نظر رکھتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ بعض جگہوں پر تہذیبی محرکات کی چھان بین پر ضرورت سے زیادہ توجہ صرف ہوئی ہے، اور وہ اپنے اصلی محور سے ہٹ گئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے گزشتہ چند برسوں سے یورپی سطح پر لسانیاتی تنقید اور اس کے ذیلی شعبوں یعنی اسلوبیات، معنیات، ساختیات اور ساخت شکنی کی نئی توسیعات و ترقیات کا بالاستیعاب اور غائر مطالعہ کیا ہے، اور ادبی تنقید کے حوالے سے اسلوبیات، معنیات اور ساختیات پر سیر حاصل، مدلل اور مفکرانہ مقالات قلمبند کئے ہیں، جن سے اِن کی ٹھوس نظریاتی بنیادیں فراہم ہوتی ہیں، انہوں نے روسی فارملزم، اور فرانسیسی، جرمن اور امریکی ماہرین لسانیات خاص کر جیک سن، رولان بارت، مائیکل ریفاٹیر، اور دریدا کے جدید ترین نظریات سے اکتساب فیض کیا ہے، لیکن اسے محض اُن کی فیض یابی یا اخذ و اکتساب کے عمل ہی تک محدود نہیں کیا جا سکتا، اس لئے معاصرین میں اس

بتحرِ علمی، انہماک اور بلند نگہی سے اِس تکنیکی اور دشوار طلب کام میں انہوں نے ہی ہاتھ ڈالا ہے، اُن کی کارگزاری کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ لسانیاتی تنقید چونکہ ایک مخصوص شعبۂ علم ہے جو ادب پر منطبق کیا جاتا ہے، اور وہی نقاد اِس سے کما حقہٗ عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو اِس سے مناسبت ذہنی کے علاوہ اسکے عملی برتاؤ پر قادر ہو، گوپی چند نارنگ نے نہ صرف اپنے طریق نقد کے نظریاتی اصولوں کی وضاحت کی ہے، بلکہ اپنے نظریے کا شاعری اور نثر کے کئی نمونوں پر اطلاق بھی کیا ہے، یوں انہوں نے اپنے شعورِ نقد کو، جسکی اساس جمالیاتی اور ادبی ہے، مؤثر اور نتیجہ خیز بنانے میں اسلوبیات سے خاطر خواہ مدد لی ہے، اور ایک مخصوص طرزِ نقد جسے وہ "جامع اسلوبیات" سے موسوم کرتے ہیں، کی تشکیل کی ہے، یعنی انہوں نے اپنے طریق نقد، جو ایک مربوط ڈسپلن کے مماثل ہے، کے دفاع میں ایک مربوط نظریہ پیش کیا ہے، جسکی وضاحت اُن کے مقالے "ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں ملتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ادبی تنقید میں اسلوبیات کی دشوار طلب راہ غالباً اس لئے بھی اختیار کی ہے کیونکہ وہ ادب شناسی کی منزل کے جُویا تھے، جو معاصر تنقیدات کی سہل انگاریوں، تعبیراتی اندازاور لاحاصلیوں سے ناقابلِ تصور ہو چکی تھی، یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ انہوں نے دیگر لسانیاتی نقادوں کی طرح صرف منہ کا مزا بدلنے کے لئے دو چار لسانیاتی مطالعوں پر ہی اکتفا نہیں کیا، بلکہ باقاعدگی تواتر اور بصیرت سے تنقید کے لسانیاتی طریقوں کو آزماتے رہے ہیں، انہیں اردو میں مروجہ معاصر نقد سے بے اطمینانی کے نتیجے میں خوب سے خوب ترکی تلاش رہی ہے، یہی وجہ ہے کہ انہوں نے تمدنی اور ہیئتی تنقید کو اپنے لئے منزلِ آخر قرار نہ دے کر، فن پارے کی اصلیت سے رابطہ قائم کرنے کے لئے لسانیاتی تنقید کے روز افزوں علم سے اپنے ذہن کو باثروت بنایا، اسی طرح سے انہوں نے معاصر تنقیدی منظر نامے میں نہ صرف اپنے لئے امتیاز اور بلندی کا مقام متعین کیا، بلکہ معاصر اردو تنقید کو بھی جدید ترین علم و آگہی سے آشنا کر کے نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے،

اُن کے تنقیدی طریق کار کو بنیادی طور پر لسانیاتی وسیلوں ہی سے سمجھا جا سکتا ہے، تاہم

وہ لسانیات کے تجریدی، تکنیکی اور خشک مباحث سے دامن بچا کر اس کے ان ہی اصولوں اور تصورات سے علاقہ رکھتے ہیں، جو ان کے ذوقِ تحسین شناسی کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں، اور براہ راست ادبی تنقید سے مربوط ہیں، پس، ان کے بارے میں یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ لسانیات سے اس لئے دلچسپی رکھتے ہیں، تاکہ وہ اپنی جمالیاتی تاثر پذیری کو تجریدیت اور تاثریت کی زد میں آنے سے بچائیں، اور اسکی معروضی شناخت کا ساماں کریں، نتیجتاً ان کا لسانیاتی علم، علم ہی نہیں رہ جاتا، بلکہ فن بن جاتا ہے، ادب کی زبان کا محاکمہ مختلف ماہرین لسانیات اور نقاد کرتے رہے ہیں، لسانیات کے پراگ سکول نے شعری زبان کی تخصیص کو تسلیم کیا ہے، لیکن کہا ہے کہ یہ عمومی زبان کے پس منظر میں پوشیدہ ہوتی ہے، ڈونالڈ ڈیوی نے شعر کے نحوی نظام کے مطالعے پر زور دیا ہے، NOWOTHNY کا خیال ہے کہ شعری زبان عوامی زبان کی سمت ترین ترتیب ہے، دوسرے نقادوں نے شعری زبان میں ابہام، طنز، تضاد، تناؤ، پیچیدگی اور تنظیم کی خصوصیات کی نشاندہی کی ہے، معنیات کی رو سے شعری زبان میں ۔۔ کے نظام کا مطالعہ کیا جاتا ہے، اور اسکی تین پرتوں یعنی (۱) REFRENTIAL (۲) COMPOSITIONAL اور (۳) CONTEXTUAL پر زور دیا جاتا ہے، ادب کو ایک خود کفیل لسانی وجود قرار دے کر اسکی معنیاتی تہہ داریوں کی تحسین کے لئے ساختیات اور پھر ساخت شکنی، جسکے موئیدین میں دریدا نمایاں ہیں، بھی حیرت انگیز نتائج کو راہ دے رہی ہے،

گوپی چند نارنگ لسانیات کے مختلف جدید شعبوں کا غائر مطالعہ کر کے ایسے اصولوں کا انتخاب کرتے ہیں، جو ادبی تنقید کی وقعت اور اثر آفرینی کا باعث ہوں، چنانچہ وہ شاعری کے صوتی پیٹرن، نحوی ساخت، لفظیات، وزن و بحر، ردیف و قافیہ، طنز اور پیکر و علامت کے تجزیاتی مطالعے پر زور دیتے ہیں، یہ گویا ادبی تخلیق کی خارجی ہئیت کا مطالعہ ہے، ادبی تخلیق کی خارجی ہئیت کے رموز کو ساختیوں کی صورت میں بے نقاب کر کے اس کے بطون میں کارفرما اندرونی ساخت کی تفہیم و تحسین ہو سکتی ہے، حالانکہ آخری تجزیے میں تخلیق کی باطنی اور خارجی ساخت میں کسی دوئی کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا، چنانچہ یہی لسانیاتی ساخت ہے۔ جو شعر کے کلی جمالیاتی اثر کو متعین کرتی ہے، اور اسے

قابل شناخت بناتی ہے، گوپی چند نارنگ ادبی تخلیق کی کلی ساخت سے علاقہ رکھتے ہیں اور اسکی تفہیم و تحسین کے لئے اس کے ترکیبی عناصر، جو ہیئتی سطح پر مختلف اور متضاد عناصر کی تطبیق کا عمل ہے، کا لسانیاتی مطالعہ کرتے ہیں، اور استدلالی انداز میں ماضی کے ادبی معائر و اقدار کی روشنی میں اپنے نتائج اخذ کرتے ہیں، اسی طرح سے وہ زبان کے برتاؤ کے ساتھ ساتھ اسکی ماہیت کے ادراک سے بھی سروکار رکھتے ہیں، فیض احمد فیض پر ان کے حالیہ مقالات اس طرز نقد کے عمدہ نمونے ہیں، اور یہ ان کے بعض ابتدائی مقالات مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" سے آگے کی نئی منزلوں کا پتہ دیتے ہیں، "فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" میں انہوں نے فیض کے تخلیقی اظہار کی معنیاتی ساختیوں کی نشاندہی کرکے ان کی شاعری کی جمالیاتی کیفیات کو قابل فہم بنانے کی سعی کی ہے، اور اپنے تجزیے کو ٹھوس معروضی اساس فراہم کی ہے، اسی طرح "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" میں انہوں نے جدید شاعری میں واقعۂ کربلا کے استعاراتی برتاؤ کا تجزیہ کیا ہے، ان کا خیال ہے کہ شعر میں استعاراتی عمل سے لفظ یا واقعے کے اصلی معنی کے ساتھ ساتھ لازمی یا مجازی معنی کے امکانات روشن ہوتے ہیں، چنانچہ انہوں نے اس مقالے میں بعض جدید شعراء کے یہاں واقعۂ کربلا کی صورت میں جدید مشینی دور کے زیر اثر اقدار کی پامالی، انسان کی بے بسی تنہائی اور تشدد پرستی کی ہوشربا صورت حال کی نشاندہی کی ہے،

گوپی چند نارنگ اپنی تحریروں میں لفظ کی قدر و قیمت کا شعور رکھتے ہیں اور یہ ایسی صفت ہے، جس سے اردو کے نقاد بالعموم عاری ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریریں تکرار، طوالت اور لفاظی سے پاک و صاف ہے، ان کا ذہن سائنسی اور استدلالی ہے، وہ تاثریت اور جذباتیت سے لاتعلق ہوکر خالص معروضی اور سائنسی بنیادوں پر ادب کو جانچتے ہیں، اور یہ بنیادیں جدید لسانیات کی فراہم کردہ ہیں، تاہم ان کی ناقدانہ شخصیت شعور روایت کے علاوہ نازک جمالیاتی اور احساسی قوتوں سے بھی بہرہ مند ہے، اور یہ خوبی انہیں مزاجاً فن کے جمالیاتی کردار سے ہم آہنگ کرتی ہے اور ان کا طرز نقد محض سائنسی اعداد شماری ہوکر نہیں رہ جاتا، وہ اپنے نثری اسلوب میں موقع محل کے مطابق رنگینیٔ طبع سے بھی کام لیتے ہیں، اسی طرح سے اس میں صفائی، توازن، استدلال اور بلاغت کے

ساتھ طرحداری، شفافیت اور دلکشی بھی شامل ہو جاتی ہے،

مغنی تبسم بھی گوپی چند نارنگ کی طرح فن کا مطالعہ ہیئتی اور لسانی نظریات نقد کی روشنی میں کرتے ہیں،

"شاعری اور اصوات" میں لکھتے ہیں:

> "جمالیاتی نقطۂ نظر سے ضروری ہو جاتا ہے کہ شاعری کا مطالعہ صرف موضوع اور مفہوم تک محدود نہ رہے، بلکہ اس کے ساتھ اس کے ناقابل علاحدگی اجزا ہیئت اور آہنگ کا بھی جائزہ لیا جائے" [۱]

مزید لکھتے ہیں:

> "ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے، جن سے معنی ابھرتے ہیں، شعر میں جہاں غنائیت اور معانی ایک ہو جاتے ہیں، زبان اپنی غایت تکمیل کو پا لیتی ہے" [۲]

مندرجہ بالا اقتباسات سے مغنی تبسم کے نظریہ تنقید کی تفہیم میں مدد ملتی ہے، ان سے تین نکات برآمد ہوتے ہیں، جو ان کے طریقۂ نقد کا تعین کرتے ہیں:

۱) شاعری کا موضوع اور مفہوم کے تعلق سے مطالعہ کیا جائے

۲) موضوع کے ساتھ ہیئت اور آہنگ ناقابل علیحدگی ہیں

۳) معانی اور غنائیت کا امتزاج

ایک جدید نقاد کی حیثیت سے مغنی تبسم کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے اپنے مقالات میں نہ صرف اپنے نقطۂ نظر کی مدلل وضاحت کی ہے، بلکہ گہرے شعور اور فطانت سے اسے روبہ عمل لاکر معنی خیز مطالعے پیش کیے ہیں، ان کے یہاں شعر کے موضوع اور مفہوم کے مطالعے پر زور دینے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ تمدنی نقادوں کی طرح ترجیحی بنیادوں پر شعر کے عمرانی یا تہذیبی عوامل کے تفحص و تفتیش کو اہمیت دیتے ہیں، وہ شاعر کے عصر کے حالات و واقعات کی بار آفرینی اس کے شعری ذہن کے

۱۔ آواز اور آدمی ص ۱۱ ۲۔ آواز اور آدمی ص ۱۱

حوالے سے کرتے ہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ شعر میں خارجی عوامل کے بالواسطہ اظہار کے قائل ہیں،
اور انتہا پسندانہ رویے سے اجتناب کر کے توازن اور شائستگی کو برقرار رکھتے ہیں۔

"یورپ کے سفر اور قیام نے انہیں دانش حاضر کے عذاب کے تجربے سے
دوچار کیا، انہوں نے اس تجربے سے پھوٹنے والے احساسات کو اپنی شخصیت
میں جذب کر کے ان سے اپنی ذات کی بازیافت میں مدد لینے کے بجائے
ایک بند تعمیر کر لیا، تاکہ مشرق کی تہذیبی روایات اور ماضی کی قدروں کی
حفاظت کی جا سکے" ح۱

"جدید شاعری نے موجودہ عہد میں قدروں کی شکست و ریخت، اجنبیت،
خوف و دہشت اور شکست خوردگی کے احساسات کی ترجمانی، گھر اور
باہر کی دنیا کی کشمکش کے حوالے سے بہت ہی متنوع، بھرپور اور موثر انداز
میں کی ہے۔" ح۲

اُن کے نزدیک خارجی حالات شعری موضوعات ہی پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ زبان کے برتاؤ کو بھی متعین
کرتے ہیں، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس خیال کے حامی نہیں ہیں۔ خارجی تمدنی حالات شاعری
پر فوری نوعیت کے نہیں بلکہ گہرے اور دور رس اثرات مرتسم کرتے ہیں۔

"جدید غزل کی لفظیات کو متعین کرنے میں ہمارے عہد کی حسیت کا بڑا حصہ
ہے، جس نے فنکار کی شخصیت پر اپنا گہرا اثر ڈالا ہے، اور جس کی وجہ سے زبان
کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں اُس کا رویہ جو قدیم شعرا کے مقابل میں بہت
زیادہ بدلا ہوا نظر آتا ہے۔" ح۳

اس لیے یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ تمدنی تنقید کے ذیل میں نہیں آتے، اس لیے کہ تمدنی رویہ انکے یہاں بنیادی
نوعیت کا نہیں ہے، اس کے برعکس وہ بیشتر موقعوں پر اپنی توجہ شعر کی ہیئت پر مرکوز کرتے ہیں، اور

ح۱ آواز اور آدمی (اقبال اور غزل) ص ۸۹ ح۲ آواز اور آدمی۔ محمد علوی۔ گھر اور جدید غزل ص ۱۰۶
ح۳ آواز اور آدمی (جدید اردو غزل کی لفظیات) ص ۱۱۴

ہیئت کے مختلف عناصر کا تجزیہ کر کے شاعر کے شعری شعور کا ادراک کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس لئے انہیں ہیئتی نقاد سے موسوم کیا جا سکتا ہے، "کلام غالب میں اسالیب کی آمیزش" میں انہوں نے لکھا ہے "غالب کے فارسیت آمیز اسلوب، اور معیاری اردو کی "باہمی آویزش اور آمیزش" سے بالآخر فارسی آمیز اسلوب میں سے وہ عناصر خارج ہو گئے یا ان کی تکرار کم ہو گئی، جو اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں تھے"۔

مغنی تبسم الفاظ کے استعاراتی اور علامتی معانی کی تلاش و تحقیق میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں، "محمد علوی، گھر اور جدید غزل" میں انہوں نے گھر کے شعری استعمال کا تجزیہ علامتی اور انسلاکاتی تناظر میں کیا ہے، اور قدیم دور سے جدید دور کی غزل کے وافر نمونے بطور مثال پیش کئے ہیں، مغنی تبسم اپنے تنقیدی اسلوب میں شعری مطالعے کے ضمن میں ایک اختصاصی رنگ قائم کرنا چاہتے ہیں، وہ شعر کے موضوع و مفہوم سے زیادہ، اسکے الفاظ کے اصوات، مصوتوں، مصمتوں، تخاطب، خود کلامی، بحور، اوزان، ردیف و قافیہ اور مکالمے کے انفرادی عمل اور اشتراکی صورت گری کے تجزیے سے شعر کی طلسم کاری کا احساس دلانا چاہتے ہیں۔ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "اصوات کی بازیگری اور طلسم آفرینی کو محسوس اور معلوم کئے بغیر غالب کی تحسین ادھوری رہ جائے گی، شعر غالب گنجینۂ معانی ہی نہیں، بازیچۂ اصوات بھی ہے"۔

پس، یہ ظاہر ہے کہ مغنی تبسم شعر کے آہنگ کی اہمیت سے واقف ہیں اور وہ مختلف لسانی وسائل سے اسکی تعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن شعر میں نظام اصوات کی نشاندہی کا عمل مقصد نہیں، بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ ہے، اور مقصد یہ ہے کہ لفظوں کے پردے میں مستور کلی طلسمی تجربے کو آشکارا کیا جائے۔ اسی مقصد کے حصول کے لئے اصوات کا مطالعہ مفید ضرور ہے، مگر اسے غایت نقد قرار دینا درست نہیں، شعر محض موسیقی نہیں ہے، یہ تجربہ بھی ہے، اور تجربہ معانی سے بھی مملو ہوتا ہے، شعر کا موسیقیانہ عنصر تجربے یا معنی کا ایک تشکیلی جز ضرور ہے، شعر نہیں اس لئے نظام اصوات کا مطالعہ اسی وقت مفید ہو سکتا ہے، جب اس سے بنیادی تجربے کی تفہیم میں مدد ملے، مغنی تبسم کا صوتیاتی نقطۂ نظر سے شعر کا مطالعہ غیر روایتی ضرور ہے اور ان کے تنقیدی ذہن کی فعالیت اور وسعت مطالعہ کا بھی پتہ دیتا ہے

مگر یہ شعر فہمی کے تعلق سے اُن کے فکر و نظر کی گہرائی اور گیرائی کا غماز نہیں' "اردو غزل کی لفظیات" میں انہوں نے قدیم اور جدید غزل میں الفاظ کے برتاؤ میں اختلاف کو نمایاں کرنے کے لئے کافی تلاش و تحقیق کے بعد الفاظ کی ایک لمبی چوڑی فہرست بنائی ہے' لیکن انہوں نے اِن کلیدی الفاظ کے اندر پنپنے والے تجربات اور انسلاکات اور ساتھ ہی اپنے اپنے سیاق میں ابھرنے والے اِن کے تہہ در تہہ معنوی امکانات کی طرف توجہ نہیں کی ہے' نتیجے میں اُن کا مطالعہ سرسری ہو کر رہ گیا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ شعر کی ضرورت اور اہمیت کی جانب مغنی تبسم سے پہلے مسعود حسین خان نے توجہ کی ہے' انہوں نے اس نظریے کی صراحت کے لئے ایک مضمون بہ عنوان "مطالعہ شعر' صوتیاتی نقطۂ نظر سے" لکھا ہے' جو "شعر و زبان" میں شامل ہے' مضمون کے آغاز میں وہ لکھتے ہیں:

> "لسانیاتی مطالعہ شعر دراصل شعریات کا جدید ہئیتی نقطۂ نظر ہے' لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے' اس لئے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے"۔[۱]

آگے چل کر لکھتے ہیں:

> "لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فنکار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اسکی ذات' اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی' جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں"۔[۲]

مسعود حسین خان نے قدیم و جدید ادوار کے بعض فن پاروں کو صوتیاتی طریق نقد سے جانچنے کی کوشش کی ہے' وہ مصوتوں اور مصمتوں پر مشتمل نظام اصوات کے علاوہ حروف کی صوتی کیفیات کا تجزیہ کرنے کے لئے شعر کے آہنگ کے مد و جزر سے اس کے معنی کی تحسین کرتے ہیں' یہ کم و بیش وہی طریقہ ہے جو مغنی تبسم نے برتا ہے' مسعود حسین خان کے یہاں بھی اسکی حدبندی وہیں ظاہر ہوتی ہے جہاں وہ شعری تجربے کے کلی وجود کو دریافت کرنے کے بجائے اِسکے جزئیاتی صوتی نظام کے تجزیے پر اپنی

۱۔ شعر و زبان ص ۱۶ ۲۔ شعر و زبان ص ۱۸

ساری توجہ مبذول کرتے ہیں۔

مسعود حسین خاں "شعر اور سماج" میں مارکسی نقادوں کے اس منصوبہ بند طریقے کو کہ شعر سماجی اور تہذیبی عناصر کی عکاسی کا ایک آلہ ہے، کی پرزور تردید کرتے ہیں، لیکن اس نظریاتی موقف کے باوجود وہ خالص لسانی یا ہیئتی نقاد ہونے کے دعویدار نہیں ہو سکتے، اس لئے کہ وہ شعر کی ہیئت کا کوئی جامع تجزیہ نہیں کرتے، وہ بنیادی طور پر شعر کی لسانی ساخت کے مطالعے میں دلچسپی رکھتے ہیں، یہ صحیح ہے کہ وہ تنقید شعر کے ضمن میں فنکار کی ذات اور ماحول کے مطالعے کو ضروری خیال نہیں کرتے، مگر اسے رد بھی نہیں کرتے، بلکہ وہ تحقیق کے توسط سے "ان میں داخل ہونا چاہتے ہیں"، ظاہر ہے وہ شعر میں خارجی حالات کی کارگزاری کے بارے میں اور شعر کی انفرادیت کے بارے میں مروجہ تصورات ہی کا اعادہ کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"تخلیق کے لئے شاعر کی انفرادیت اور آزادی از بس ضروری ہے، لیکن یہ آزادی سماجی ذمہ داریوں اور تقاضوں کے پیش نظر اس کو شتر بے مہار نہیں ہونے دیتی"[1]

مسعود حسین خاں لسانیاتی طریقۂ نقد کو برتتے ہوئے استدلال اور اعتدال سے زیادہ سخت گیری کو روا رکھتے ہیں، وہ لسانیات سے اتنی دلچسپی لیتے ہیں کہ لسانیات کے ہی ہو کے رہ جاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ غالب کی غزل (سب کہاں .....) کا صوتی تجزیہ کرتے ہوئے اس کے بہت اچھے اشعار کو معمولی اور سطحی قرار دیتے ہیں۔

○

ہیئتی تنقید کے بارے میں یہ رائے قائم کرنا کہ یہ تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتی ہے، اور خارجی دنیا سے قطعی طور پر لاتعلق ہو جاتی ہے، صحیح نہیں ہے، کلینتھ بروکس WROUGHT URN A SHAPING کے مقدمے میں اپنے آپ کو نئی تنقید جسے وہ ساختیاتی یا ہیئتی تنقید کہلوانا زیادہ پسند کرتا ہے، سے وابستہ کرنے کے باوجود تنقید کو ہیئت کے حدود میں ہی مقید کرنے کا روادار نہیں، وہ پیش نظر تخلیق سے نظریں اٹھا کر شاعر اور قاری کے دائرہ فکر و علم میں بھی جا نکلتا ہے، اسی طرح فاروقی کے یہاں فنی تخلیق تنقیدی اعتنا کا مرکز بنتے ہوئے بھی اس کے خالق کے ذہنی، نفسیاتی اور عصری عوامل و کوائف کے حوالے سے نئے معانی سے آشنا ہوتی ہے، بہر حال یہ امر باعث تردد نہیں کہ ہیئتی تنقید کے مؤیدین کے یہاں

[1] سماج اور شعر ص ۵۴

تجزیۂ ہیئت کے پہلو بہ پہلو علوم و نظریات سے استفادے کا عمل ملتا ہے، مشکل البتہ وہاں پیدا ہوتی ہے، جہاں ہیئتی نقاد فنکار کے عہد کے سماجی یا فکری حالات کو وہی درجہ دیتے ہیں، جو تخلیق کے قریبی مطالعے کو حاصل ہے" اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کی اکثر تنقیدات، ہیئتی تنقید کی گرفت سے نکل کر تمدنی تنقید کے ذیل میں آجاتی ہیں اور قاری کو فنکار کی سوانحیات، نفسیات یا اس کے عہد کے بدلتے حالات، اس کے ذہنی یا اخلاقی رویوں سے آگاہی تو ہوتی ہے، لیکن وہ اس کی بنیادی تخلیقی حسیت، جو اس کی تخلیقات میں مضمر ہے، سے نابلد رہتا ہے"

یہ حقیقت ہے کہ ہیئتی تنقید کے ایسے نمونے شاذ ہی ملتے ہیں، جو خالص ہیئتی تنقید سے موسوم کئے جاسکیں، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نقادوں کو شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے، اور اس کی ہیئتی طلسم کاری کا سامنا کرتے ہوئے بھی خارجی حقیقت آسیب کی طرح ذہن پر سوار رہتی ہے، وہ فنی تخلیق کے اندر تخلیقی وقوعات کی حیرت سامانی کی شناخت کرنے کے باوجود خارجی حقائق سے دامن کش ہونے میں دشواری محسوس کرتے ہیں، نتیجے میں وہ فن کے ہیئتی نظام کا تجزیہ کرتے ہوئے تخلیق کار سے متعلق روایتی اور طے شدہ تصورات سے نجات پانے میں کامیاب نہیں ہوتے"

ہیئتی نقاد فن کو مرکز توجہ بناتے ہوئے اس کے تجزیہ و تحلیل کے لئے مختلف طریقے برتتے ہیں ان میں سے خاص طور پر اسلوبیاتی، معنیاتی اور صوتیاتی طریقے معروف ہیں، فاروقی نے "اسلوبیات کا ایک سبق" میں میر اور غالب کی غزلوں کا اسلوبیاتی انداز سے جائزہ لیا ہے، نارنگ نے میر انیس کے مرثیوں کا اسی طریقۂ نقد سے محاکمہ کیا ہے، مغنی تبسم نے فانی کا مطالعہ صوتی اصولوں کے تحت کیا ہے "لسانی طریقۂ نقد کی رو سے شعری تخلیق کے استعاراتی، پیکری یا علامتی نظام کا بالتفصیل جائزہ لیا جاتا ہے" فاروقی نے انیس کے ایک مرثیے میں نور کے استعاراتی عمل کی شناخت کرنے کی سعی کی ہے اور مرثیے کی قدر و قیمت کو متعین کرنے کے لئے ایک نیا تناظر فراہم کیا ہے"

ہیئتی تنقید کے ان یا اس نوع کے دیگر نمونوں سے یہ طمانیت بخش احساس ہوتا ہے کہ اردو میں ادبی تنقید پہلی بار ٹھوس، عملی اور تحسین شناسانہ شکل اختیار کر رہی ہے، کلیم الدین احمد نے عملی تنقید

کے ذریعے قدیم شاعری کے بعض نمونوں کو جانچنے کی شروعات کی ہیں، لیکن اس باریکی، گہرائی اور بالغ نگاہی سے تخلیق کی ہیئتی نزاکتوں اور رموز کا درک حاصل نہ کر سکے، جو جدید ہیئتی نقادوں سے مخصوص ہے، بلاشبہ ہیئتی تنقید سے اردو ادب کی قدر و قیمت کو نئے سرے سے اور نئے انداز سے متعین کرنے کی بنیادیں استوار ہو رہی ہیں، مروجہ تنقید، جو روایتی، نظریاتی اور فلسفیانہ تھی، کے مقابلے میں ہیئتی تنقید جدید، عملی اور وجودی نوعیت کی ہے، یہ فنی تخلیق کا انفرادی وجود تسلیم کرتی ہے، اور اسے شاعر کی شخصیت کی تمامتر تخلیقی توانائیوں اور ترکیبی اوصاف کا نچوڑ سمجھتی ہے، فنی تخلیق میں شاعر کا داخلی تجربہ جب لسانی ہیئت میں قابل شناخت بن جاتا ہے، تو وہ ایک سطحی جامد، بے حرکت یا ترسیلی نہیں رہ جاتا ہے، بلکہ تخلیقیت کے پر اسرار عمل کے تحت بسیار شیوہ حرکی، نامیاتی اور علامتی بن جاتا ہے، اور اپنے خود مختار وجود کا مالک بن جاتا ہے، فنی تخلیق کی یہی لسانی ہیئت اسکی شناخت ہے، اور اسکے تشکیلی عناصر کے غائر مطالعے سے اسکی معنوی تہہ داری کے رموز کھلتے ہیں، اور زندگی کی بصیرت عطا کرنے کی اسکی قوت آشکار ہو جاتی ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ ہیئتی تنقید کے علمبرداروں نے تنقید کو ایک منطقی معنویت عطا کی ہے انہوں نے اپنے طریقۂ انتقاد میں افراط و تفریط سے بچ کر ایک توازن و تناسب کی تلاش کی ہے، یعنی وہ متن پر ساری توجہ مبذول کر کے خالص ادبی اصولوں کے تحت اسکی جانچ پڑتال کرتے ہیں۔ اس طرح سے ان کے طریق نقد میں معروضیت کا عنصر نمایاں رہتا ہے، وہ فنکار کی سوانحیات یا اسکی نفسیات کی تحقیق کر کے شخصی تاثرات کی بازآفرینی کے بجائے قدر شناسی کے لئے اسکی تکمیل یافتہ تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہیں، جو ایک مرکزی، ٹھوس اور قابل شناخت معیار کو فراہم کرتی ہے۔ میلکم بریڈبری نے اسی بنا پر کہا ہے کہ نئی تنقید اپنے پیچھے ایک تیقن آمیز منطق رکھتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ حالیہ برسوں میں ہیئتی تنقید میں چند ایسے رجحانات در آئے ہیں جو اس کے غرض و غایت اور منصب کے منافی ہیں، مثلاً اس نوع کی تنقید زیادہ سے زیادہ اکتسابی چیز بنتی جا رہی ہے، انجماد کے لئے شعر فہمی، بلند نگہی اور شائستہ ذوق کی بنیادی ضروریات سے صرف نظر کر کے، محض زباندانی و لسانی آگہی سے کام لینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کوئی بھی شخص جو کسی تخلیق کی لسانی ہیئت کے مختلف

اجزاء مثلاً پیکریت یا علامتیت یا اسکے صوتی پہلو کا تجزیہ کرنے کی علمیت رکھتا ہے، ہیئتی نقاد ہونے کا دعویدار ہو سکتا ہے، بد قسمتی سے معاصر تنقید میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں، اس کا خراب نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہیئتی تنقید، جس درسی اور میکانکی طرز نقد کے خلاف شدید رد عمل کے طور پر معرض وجود میں آگئی تھی، خود اسی کی زد میں آ رہی ہے، کئی معلمین اپنی زباں دانی، جس میں زبان کے قواعد، نظام بلاغت، اصول صوتیات، بحر و وزن اور صنایع بدایع شامل ہیں، کا دعویٰ کر کے، فنی تخلیقات کا لسانی جائزہ لے کر ہیئتی نقادوں کی صف میں شامل ہو رہے ہیں، ایسے کئی اساتذہ سامنے آ گئے ہیں جو بظاہر سائنسی توازن کے ساتھ تخلیق کی لسانی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہیں، اور اپنے عمل کو تنقید کا نام دیتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ایسا کرتے ہوئے وہ تخلیق کے بطون میں مضمر تجربے کی ماہیت اور قدر و قیمت سے نابلد رہے ہیں، اس سے یہ خرابی بھی پیدا ہو رہی ہے کہ وہ لوگ جو زبان و ادب کے کسی تدریسی شعبے سے متعلق ہونے کی بنا پر اپنے لئے نقاد ہونے کا جواز ڈھونڈ لیتے ہیں، بڑی آسانی سے ہیئتی تنقید کا سہارا لے کر اپنے منصبی مقاصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں، یہ وبا مغربی ممالک کے جامعات میں زوروں پر ہے، وہاں تو ہیئتی تنقید کی سہل الحصولی کو دیکھ کر قلیل المدتی تربیتی کورسز سے بھی طلبہ اور ریسرچ سکالروں کو نقاد کا منصب سنبھالنے میں دیر نہیں لگتی، ظاہر ہے کہ ہیئتی تنقید میں تنقید کے میکانی عمل میں تبدیل ہونے کے اس رجحان نے اسے شدید خطرات سے دوچار کیا ہے، اور مغرب میں اسکے خلاف رد عمل کا آغاز ہوا ہے، اب یہ شدت سے کہا جا رہا ہے کہ ہیئتی تنقید زیادہ سے زیادہ لسانی نقد کے مماثل ہوتی جا رہی ہے، یہاں تک کہ یہ شعر کے مطالعے میں بنیادی اہمیت اسکے لسانی نظام کو دیتی ہے، حالانکہ بنیادی اہمیت شعر کو حاصل ہے، شعر لسانی نظام تو ہے، لیکن اس سے ماوری بھی کچھ ہے، جسے نظر انداز کیا جا رہا ہے، لسانی نظام مقصود بالذات نہیں، بلکہ شعر کے باطنی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کا وسیلہ ہے، ترجیحات کی یہ بد نظمی ہیئتی تنقید کی انتشار سامانی کو راہ دیتی ہے،

تنقید کے اس غلط رجحان سے تنقید پھر ایک بار ان ہی مکتبی ملاؤں کے ہاتھوں میں جا رہی ہے، جنھوں نے اسے کہیں کا نہیں رکھا ہے، لیکن یہ بات اتنی تشویشناک نہیں، جتنی یہ دکھائی دیتی ہے، اس لئے کہ مکتبی تنقید میں اب وہ ساکھ نہیں رہی ہے کہ وہ نقلی مال کو اصلی مال کی لیبل لگا کر بازار میں لے

آئے' البتہ جو امر توجہ طلب ہے وہ یہ کہ ہیئتی نقاد تجزیہ و تحلیل کے ایک جدید طریقہ کار پر کاربند رہنے کے باوجود جس مقصد کے حصول پر زور دیتے ہیں' وہ اُن کے انفرادی نقطۂ نظر سے موانست نہیں رکھتا' اور اُن کو تمدنی تنقید کے دائرے میں لے آتا ہے' اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ہیئتی نقاد تخلیق کی لسانی ہیئت کے باریک مطالعے کے توسط سے پورے اہتمام سے اُس نظام کے معانی کی تعین کو اوّلیت کا درجہ دیتے ہیں' جو خارجی زندگی کی حقیقتوں سے اس کے رشتے کی توثیق کرے' اور زندگی کی معنویت کو اجاگر کر سکے' یہ مقصد غیر مستحسن نہیں' مگر اسے نقد شعر میں اوّلیت کا درجہ دینا درست نہیں' اس مقصد کو زیادہ سے زیادہ نقاد کے اُن مقاصد میں شامل کیا جا سکتا ہے' جو ثانوی اہمیت رکھتے ہوں' اور جنہیں ایلیٹ نے توضیح و تعبیر سے موسوم کیا ہے' ہیئتی تنقید کا یہ عمل یقیناً اعتراض کی زد میں آئے گا کہ وہ اپنے مطالعے کے نقطۂ آغاز سے ہی حرف و پیکر سے معانی کو نچوڑنے کے غیر ضروری اور غیر مقصدی اور درسی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تخلیق میں برتا جانے والا ہر حرف اور ہر پیکر معنی کا حامل ہوتا ہے' اور پھر لفظ و پیکر اپنے سیاق میں ایک سے زاید معانی پر محیط ہو جاتے ہیں' یہاں تک کہ کلی تخلیق ایک جہانِ معنی بن جاتی ہے' لیکن حرفِ آغاز ہی سے معانی کی چھان پھٹک اور تلاش و تفحص کا عمل' نقاد کی عجلت پسندی کے ساتھ ساتھ تنقیدی نصب العینیت کے تعین میں اسکی غیر یقینیت کو ظاہر کرتا ہے' نقاد کو معانی سے نہیں' بلکہ اُس بنیادی تجربے سے سروکار ہے' جو لسانی ہیئت ہے' اور لسانی ہیئت کی شکل میں تحرک' بالیدگی' ندرت' انفرادیت اور اسراریت پر محیط ہے' یہ تجربہ عام زندگی کی بے ترتیبی' وضاحت' طوالت اور انتشار سے لاتعلق ہو کر اپنے انفرادی وجود کے توازن' تکمیلیت' اختصار اور ابہام کی شناخت کرواتا ہے' یہ تجربہ زندگی کے عامتہ الورود تجربوں سے یکسر مختلف ہوتا ہے' اسے ہی بریڈلے نے لکھا ہے:-

"FOR ITS NATURE IS TO BE NOT A PART, NOR YET A COPY, OF THE REAL WORLD, BUT TO BE WORLD BY ITSELF, INDEPENDENT, COMPLETE, ANTONOMOUS, AND TO POSSESS IT FULLY YOU MUST ENTER THAT WORLD."

شعری تجربہ اپنے آہنگ، اسراریت، تاثیر اور تجسس آفرینی سے جمالیاتی کردار حاصل کرتا ہے، اس تجربے کی تلاش و یافت ہی ادبی نقاد کے وجود اور ضرورت کا جواز فراہم کرتی ہے، اس کے برعکس جب تخلیق کے ہر لفظ و پیکر یا اسکے کلی نظام سے زندگی کے اقداری معانی کی نشاندہی کا عمل شروع ہوتا ہے، تو تنقید اپنے اصلی طریق کار کی خود ہی نفی کرتی ہے۔ اس لئے کہ اگر نقاد تجزیاتی عمل کے تحت آزمائشی مرحلے سے گزر کر اپنی ساری توجہ محض معانی کے کریدنے پر محدود کرے، تو اس کا کام اپنے آخری مرحلے پر محض تشریحی اور مقصدی نوعیت کا ہو کر رہ جاتا ہے، تمدنی نقاد بھی تخلیق یا تخلیق کار کے حوالے سے یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ زندگی کی معنویت میں کتنی توسیع ہو گئی ہے، اور فکری، تہذیبی اور سماجی اقدار کی توقیر میں کیا کچھ اضافہ ہوا ہے، اس لئے مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ ہیئتی نقادوں کی سب سے بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ شاعر کی ذات یا اسکے عہد سے کنارہ کشی کے باوجود اسکی تخلیق کے لسانی نظام سے معانی کی کشید پر ساری توجہ مرکوز کرتے ہیں۔

شعر سے معنی و مفہوم کی کشید کے غیر ادبی فعل کا ثبوت تشریحات غالب فراہم کرتی ہیں، حالی، آسی، بے خود اور طباطبائی نے غالب کے اشعار کی تشریح صرف اس نقطۂ نظر سے کی ہے کہ کسی قطعی معنی کا تعین ہو، معنی برآری کے اس سطحی ارادی اور عمومی انداز کے خلاف، فاروقی نے غالب کے کئی اشعار کی تشریح ہیئتی تنقید کے انداز میں کی ہے، انہوں نے غالب کے اشعار کے لسانی نظام پر اپنی توجہ مبذول کر کے ان کی نئی معنوی جہتیں دریافت کی ہیں، لیکن ان کا تجزیاتی مطالعہ بھی بالآخر معنی و مطلب کی نشاندہی پر ہی منتج ہوتا ہے، مثال کے طور پر غالب کے شعر

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

کی تشریح یوں کی گئی ہے:

حالی: وحدت وجود اور کثرت موہوم کی تمثیل ہے، قطرہ و موج و حباب کے ہیچ و ناچیز ہونے کو ایک عام محاورہ میں اس طرح ادا کرنا کہ یہاں کیا دھرا ہے، منتہائے بلاغت ہے۔

بیخود: مختلف صورتوں کے مجموعے کا نام سمندر ہے، تو قطرہ، موج اور حباب کو الگ الگ کیوں سمجھتا ہے۔

آسی: قطرہ و موج و حباب کی ہستی کوئی ہستی نہیں ہے، بلکہ یہ سب صورتیں دریا کی بدولت نظر آرہی ہیں، اور ان صورتوں کے ظاہر ہونے سے بحر کا پتہ چلتا ہے، یعنی ہستی موجودات وجود واجب کے ضمن میں ہے، باقی کچھ نہیں ہے۔

طباطبائی اور دیگر شارح بھی حالی ہی کے ہمنوا ہیں،

متذکرہ بالا تشریحات سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ شعر سے بالواسطہ ایک واضح متصوفانہ معنی یعنی وحدت الوجود کو اخذ کیا گیا ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ جو معنی شعر سے اخذ کیا گیا ہے۔ وہ شعر سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا اس لئے کہ قطرہ، موج اور حباب کے مقابلے میں سمندر کے وجود کو واجب ٹھہرانے کے بجائے شعر میں سمندر کے وجود کو نمود صور پر مشتمل قرار دیا گیا ہے، اس "مہلک تضاد" کی فاروقی نے نشاندہی کی ہے، انہوں نے بالکل صحیح طریقے سے شعر سے وحدت الوجود کو خارج کیا ہے، لیکن ایسا کرتے ہوئے وہ خود بھی شعر میں بلا تامل ایک واضح معنی کی نشاندہی کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

> "یہ شعر وحدت الوجود نہیں، بلکہ استحکام خودی اور تقریباً ہیگل کی سی ماورائیت کی تعلیم دیتا ہے، سمندر یعنی کائنات کچھ نہیں ہے، محض صورتیں ہیں، ہم ان کو دیکھ کر دھوکے میں آجاتے ہیں، ادراک کیا ہے؟ دراصل وہ مدرک کی نظر ہے، اگر مدرک نہ ہو، تو ادراک کچھ نہیں ہے، تم لوگ قطرہ و موج و حباب کے مجموعے کو سمندر سمجھتے ہو حالانکہ سمندر محض ایک فریب ہے، چند صورتوں کا مجموعہ ہے، جن کا وجود تمہارے ذہن میں ہے، لفظ نمود خاص طور پر توجہ کا طالب ہے، وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود، اس مصرعے میں لفظ نمود کا استعمال جس معنی میں کیا گیا ہے (جھوٹا جلوہ) وہ میرے برآمد کردہ مفہوم پر دال ہے۔"

محولہ بالا اقتباس میں ذیل کے دو فقروں سے فاروقی کی معنی پسندی کے رویے کی بخوبی وضاحت ہوتی ہے:

(۱) ...... استحکام خودی اور تقریباً ہیگل کی سی ماورائیت کی تعلیم دیتا ہے،

(۲) ...... اسی مصرعے میں لفظ نمود کا استعمال جس معنی میں کیا گیا ہے۔ (جھوٹا جلوہ)

وہ میرے برآمد کردہ مفہوم پر دال ہے'

حالانکہ ان کا برآمد کردہ مفہوم "یعنی استحکام خودی" شعر سے کوئی تعلق قائم نہیں کرپاتا شعر کے پہلے مصرعے میں جس وثوق سے وجود بحر کو نمود صور پر مشتمل ٹھہرایا گیا ہے' اور اسکی جسمانی ساخت یعنی قطرہ وموج وحباب کی نفی کی گئی ہے' اس سے یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ صورتوں کو "دھوکا" قرار دیتا ہے' پہلے مصرعے میں وجود بحر کو نمود صور قرار دے کر دوسرے مصرعے' جس میں قطرہ وموج وحباب کی نفی کی گئی ہے - ANTI THESIS کے طور پر آیا ہے ۔ اس لئے 'سمندر کو فریب' نہیں کہا جاسکتا۔ اگر بقول فاروقی پہلے مصرعے میں سمندر اور صورتیں دونوں "جھوٹے جلوے" ہیں' تو 'قطرہ وموج وسراب' کیا ہیں؟ ان کی بے بضاعتی کو تو شاعر تضحیک آمیز لہجے (کیا دھرا ہے) میں بیان کرتا ہے' ظاہر ہے دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات یعنی سمندر کی عدمیت کا ذکر غالب جیسا شاعر نہیں کر سکتا'

محولہ بالا مثال سے بخوبی واضح ہوتا ہے کہ تقریباً سبھی ہیئتی نقادوں کا مطمع نظر یہ رہا ہے کہ وہ تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے تجربوں کے بجائے معانی کو اجاگر کریں میرا خیال یہ ہے کہ تنقید کا یہ عمل تخلیق کے اندرون میں اتارنے کے باوجود اس کے باطنی رموز سے آشنا کرانے میں موثر ثابت نہیں ہوتا' یہ شاعر کی داخلی زندگی میں سیاحت کو ممکن بنانے اور سفر و منزل کے نشانات کا احاطہ کرنے کے باوجود منزل شناسی کے امکانات کو تاریک کرتا ہے' میں پوچھنا چاہتا ہوں کہ اگر نقاد تخلیق کے لسانی یا ہیئتی نظام کا تجزیہ کرکے قاری کو محض اسکی حقیقی زندگی سے مماثل معانی و مطالب سے آشنا کرانے پر اپنی ذمہ داری سے سبکدوش ہوتا ہے تو اسکی کیا حیثیت رہ جاتی ہے؟ یہ کام ایک مکتبی نقاد بھی عامیانہ سطح پر توصیفی انداز میں انجام دے سکتا ہے' پھر ہیئتی نقاد کی تخصیص کیا ہے؟

○

تنقید اگر ادب کا ایک اہم اور سنجیدہ تخلیقی شعبہ ہے' تو الفاظ سے معانی اخذ کرنے کے درسی طریقے کو اختیار کرنے سے اس کی مخصوص حقیقت اور منصب کہاں تک قائم رہ سکتا ہے! واضح رہے کہ تنقید اگر تاریخیت' نفسیات یا سماجیات کی سائنٹی سطح پر اترتی ہے' تو وہ کسی شعبہ علم کی صورت اختیار کرے

یا نہ کرے، تنقید نہیں رہ جاتی، اس تناظر میں دیکھئے تو تنقید کو تفہیم تشریح یا تحسین ہی تک محدود کرنا اس کے اصلی وجود اور تفاعل سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تنقید کے حقیقی تفاعل کے بارے میں ابھی تک کوئی مدلل، مقصود بالذات اور ہمہ گیر نظریہ پیش نہیں ہو سکا ہے، جیسا کہ گزشتہ اوراق میں مختلف مروجہ نظریات نقد کے جائزے سے بھی مترشح ہوتا ہے، یہ صحیح ہے کہ ہیئتی تنقید کے کئی نمونے تنقید کے ایک جدید، حرکی اور نتیجہ خیز نظرے کی بنیاد فراہم کر چکے ہیں اور پہلی بار فن کے آزاد تخلیقی وجود کی شناخت کی اہمیت کی طرف توجہ دی گئی ہے، میں خود اس نظریے سے استفادہ کرتا رہا ہوں، لیکن حالیہ برسوں میں، میں اس سے ایک طرح کی بے اطمینانی محسوس کرنے لگا ہوں، یہ بے اطمینانی میر، غالب اور اقبال کے بعد جدید شعرا مثلاً اختر الایمان، ناصر کاظمی اور رہانی وغیرہ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اپنی آخری حد دل کو چھو گئی، میر کے شعری نظام کا جائزہ لیتے ہوئے میں نے شدت سے محسوس کیا کہ وہ ایک منفرد لسانی شعور سے خارجی حقیقت سے انقطاع کر کے، ایک نئی حیرت انگیز تخیلی کائنات کو خلق کرتے ہیں، یہ معانی کی نہیں، بلکہ تجربات کی کائنات ہے، جس میں نور و سایہ میں کسمساتے ہوئے ڈرامائی توقعات، اسرار، تجسس، تنوع اور تحیر کے نادیدہ امکانات سے معمور ہیں، بے شک شاعر اپنی شاعری میں لفظ و پیکر کی مدد سے طلسمی توقعات کے منظر نامے ترتیب دیتا ہے۔ اور نقاد سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ان تخیلی منظر ناموں کی شناخت کرے، اور قارئین کو بھی ان کی شناخت کرائے، یہ تنقید کا اکتشافی عمل ہے، جس کو میں نے اپنی کتاب "کارگہہ شیشہ گری" میں متعارف کرانے کی سعی کی ہے، میں نے لکھا ہے:

"نقاد کو شعری لسانیات کے وسیلے سے تخیلی دنیا کی سایہ گوں فضاؤں میں صاعقہ پوش توقعات کی شناخت کرنا ہے اور قاری کو ان کی ندرت، معنویت اور جمالیاتی تاثیر کا احساس دلانا ہے، یعنی تنقید کو ایک اکتشافی کردار انجام دینا ہے۔"[1]

جہاں تک شعر میں معنی کی تشریح و تعبیر کا تعلق ہے، تو اس کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے، اولیت ہر حال میں شعری تجربے کی دید و دریافت کو حاصل ہے، جو لفظ و پیکر کے انسلاکاتی امکانات سے متشکل ہوتا ہے۔

---

[1] کارگہہ شیشہ گری ص ۲۴

شعر کے دیگر اجزا، جو خارجی نوعیت کے ہیں، مثلاً شعری محرکات، پس منظر یا شعری وسایل کی تشریح اہمیت ضرور رکھتی ہے، بشرطیکہ یہ مرکزی تجربے کی تفہیم میں ممد ہوں پس، شعر کو معنی کے مماثل قرار دینا یا اس کے تشکیلی عناصر سے معنی و مطلب کو نچوڑنا بدیہی طور پر شعر فہمی کے ضمن میں غلط مبحث کو راہ دیتا ہے، ریچرڈس نے لکھا ہے۔ "تخلیقی عمل کے دوران وہ (فنکار) شعوری اور ارادی طور پر کسی ترسیل کاوش میں معروف

نہیں ہوتا جب اس سے پوچھا جائے، تو بیشتر صورتوں میں اس کا جواب یہ ہوگا کہ ترسیلیت

غیر متعلق چیز ہے' یا زیادہ سے زیادہ ایک چھوٹا سا مسئلہ ہے۔"

واقعتاً تخلیقی عمل میں ترسیلیت ایک غیر متعلقہ چیز ہے' اس لیے کہ شاعر زندگی کے کسی موضوع کو شعر میں پیش نہیں کرتا، شعر میں موضوعیت کا کوئی مسئلہ کلاسیکی شعرا کے سامنے نہ تھا یہ ساری مصیبت آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے تحت موضوعی مشاعروں کے انعقاد سے پیدا کی' اور پھر مارکسی نقادوں نے اسے ہوا دی ہے' وہ میر کی شاعری کا موضوع دلی کی تباہی' اقبال کی شاعری کو اسلامیات' پریم چند کے کفن کو سماجی افلاس اور فیض کی ملاقات کو رجائیت قرار دیتے رہے اور ایک غیر تنقیدی فعل کا ارتکاب کرتے رہے' موضوعیت ایک تمامتر خارجی ذہنی عمل ہے' جس کا شعر کے باطن سے کوئی تعلق نہیں اگر شعر سے اس کا تعلق قائم کیا جائے' تو یہ دو متخالف اشیاء کو جوڑنے کا غیر فطری عمل ہوگا جو دونوں کی صورت کو مسخ کر دے گا' بریڈلے نے درست لکھا ہے "موضوع ایک چیز ہے اور نظم' مواد و ہئیت سے مربوط ہو کر دوسری چیز ہے" شعر موضوعیت سے اس لئے محترز ہے' کیونکہ یہ اسکے اصلی وجود کے لئے FOREIGN BODY کے مماثل ہے' جو اس کے لئے ہلاکت آفریں ہو سکتا ہے اور اسے ایک زندہ وجود کی طرح اپنا وجود عزیز ہے' اور موضوعیت اس کے لئے باعث ہلاکت ہے' انیسویں صدی میں آزاد اور حالی کی نظم جدید کی تحریک کے زیر اثر جن شعراء نے موضوعی نظمیں لکھیں' انہوں نے شاعری نہیں کی خیالات کو نظم کیا' اور خود اپنے ہی کلام منظوم کے دفاتر میں دب گئے' آج بھی جو شاعر کسی طے شدہ موضوع پر میکانکی انداز میں لکھتا ہے' وہ اپنی موت کا خود سامان کرتا ہے' اکتشافی طرز نقد ایک ایسے نظریہ تنقید پر استوار ہے' جو اپنے وجود اور ضرورت کا جواز رکھتا ہے' یہ تخلیقی ادب کی خارجی ساخت کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے بھی اس سے ایک باطنی رشتہ قائم کرنے

پر زور دیتا ہے، واضح رہے کہ یہ نظریہ ہیئتی نظریۂ نقد سے قطعی مختلف نہیں ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ہیئتی تنقید سے بعض مماثلتوں کے باوجود اس سے عدم مماثلت کے بعض پہلو بھی رکھتا ہے، جہاں تک مماثلتوں کا تعلق ہے، اُن میں ایک اہم مماثلت یہ ہے کہ دونوں نظریات شاعر کی ذات اور اسکے عہد کے مقابلے میں پیش نظر تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتے ہیں اور تخلیق کے خود مختار اور آزاد وجود کو تسلیم کرتے ہیں، دونوں اسکی تجسیمیت جسے رین سم جسمانیت (Bodiness) سے موسوم کرتا ہے کی شناخت پر زور دیتے ہیں۔ یہ امر بھی مشترک ہے کہ لسانی تجزیہ سے ہی تخلیق کی باطنی اور نادیدہ کائنات کی سیاحت کی جاسکتی ہے اور تقابل و تشریح سے اس کے حیات افروز عناصر اور معنویت کا پتہ لگایا جاسکتا ہے، لیکن اس کے بعد دونوں کے مقاصد اور طریقۂ کار کے اختلافات رونما ہوجاتے ہیں، سب سے بڑا اختلافی پہلو یہ ہے کہ ہیئتی تنقید شعر کے پورے لسانی ڈھانچے کا تجزیہ کرنے کے باوجود لفظ و پیکر کے انفرادی تفاعل پر ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہے، اور ہر لفظ کے اندر پنہاں معنی کی نشاندہی پر دھیان دیتی ہے، یہاں تک کہ لفظ و پیکر کے انسلاکاتی امکانات نظروں سے اوجھل ہو کر محض معنی و مطلب کی ترسیل کا ذریعہ بن کر رہ جاتے ہیں۔

شاعری کی پیکریت یا تجسیمیت کے اندر معانی کے نظام کی موجودگی یا اسکی توضیح سے انکار نہیں، لیکن جب تک تخلیق کے بطن میں تشکیل پذیر نامیاتی تخیلی تجربے کی وحدت اور کلیت کو دریافت نہ کیا جائے، (جو اسکی کلی ساخت اور مربوط لسانی نظام پر منحصر ہے) جو تنقید کا اصلی مقصد ہے، اُس وقت تک انفرادی پیکروں کی شناخت یا اِن میں مضمر معانی کی نشاندہی کا عمل، محض جزوی، غیر تسلی بخش اور عجلت پسندانہ ہوجاتا ہے، تخلیقِ شعر ہی کی طرح تنقید بھی ایک کلی اور مربوط عمل ہے، جو جزوی یا سطحی ہو کر اپنے وجود کے جواز کی نفی کرتا ہے یہ بات بھی خاطر نشاں رہے کہ تنقید اگر تخلیق کے لسانی یا ساختیاتی نظام کا تجزیہ اس فوری اور تاجرانہ مقصد کے تحت کرنا چاہتی ہے کہ معانی کی نقدی کو سمیٹا جائے تو یہ تنقیدی نہیں بلکہ محض درسی عمل ہے جو سود و زیاں کے چکر میں گرفتار ہوگیا۔ حق تو یہ ہے کہ نقاد تخلیق کے اندر تشکیل پذیر تخیلی صورت حال میں کردار و واقعہ کے ڈرامائی عمل کی شناخت کرتا ہے اور ایسا کرنے کے لئے لفظ و پیکر کے معانی کو کریدنے کے بجائے، اُن متنوع تلازمات (جو معانی نہیں ہیں) کو حسیاتی گرفت میں لے آتا ہے جو تخلیق کی تخیلی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔

میکبیتھ کی مثال لیجیے، اس کے کرداروں، پیکروں یا علامتوں کے الگ الگ تجزیہ کو اپنا مطمح نظر بنانے کے بجائے اس کے کلی مربوط تخیلی وجود کو، جو اسکے لسانی وسایل سے قابل شناخت بن جاتا ہے، مرکز توجہ بنانا اکتشافی تنقید کا کام ہے، جہاں تک کہ اس کے کردار، واقعات، لیڈی میکبیتھ کا عالم خواب میں ہاتھوں پر خون کے دھبوں کا دھونا، جادوگرنیاں، چلتا جنگل خون، خوف، غیر یقینیت روشنی، سایہ اور تاریکی جو لفظ و پیکر کے کلی نظام سے نمود کرتے ہیں، انفرادی حیثیت سے زیادہ ایک مجموعی تخیلی صورت سے منسلک ہو جاتے ہیں، دلیری اسی بنا پر شعری کائنات کو DREAM WORLD قرار دیتا ہے اور فرائیڈ نے بھی اسے حقیقت کے مقابلے میں التباس سے موسوم کیا ہے، جو خواب سے مماثل ہے، ولسن نائٹ نے میکبیتھ کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہوئے کردار و واقعہ یا پلاٹ کی الگ الگ وضاحت نہیں کی ہے، بلکہ ڈرامے کی کلی تخیلی فضا کی نشاندہی کی ہے یہ تخیلی فضا ہر اعلیٰ فن پارے کی بنیادی پہچان ہے، یہ میر اور غالب کی غزلیات میں بھی ملتی ہے، اقبال کی نظم اللہ کا ہمہ اور فیض کی تنہائی اور ناصر کاظمی اور بانی کی شاعری میں ملتی ہے، یہ تخیلی فضا شعری تجربے کی پرداخت کرتی ہے جو فن پارے کا منتہائے مقصد ہے اور اسے حقیقی دنیا سے الگ کر کے اسکی بقا اور انفرادیت کی ضامن بن جاتی ہے

اختلاف کا دوسرا پہلو یہیں سے نمودار ہوتا ہے، ہئیتی تنقید کے علمبردار تخلیق کے تجریدی مفاہیم کے پیچھے دوڑتے ہیں، جب کہ اکتشافی تنقید کی رو سے یہ تخیلی صورت حال ہی ہے نہ کہ معانی، جو تخلیق کی تشکیل کرتی ہے اور اسکے وجود کو استحکام اور استناد عطا کرتی ہے، فن کی یہی تخیلی صورت حال، نقاد کی توجہ کی طالب ہے، اور اسی کی پیچیدگی، وسعت اور تہہ داری کے مطابق فن کی تخلیقی درجہ بندی ممکن ہو سکتی ہے، شاعری اجتماع معانی کا نام نہیں، بلکہ مختلف النوع تجربات کی وحدت پذیری ہے، شاعر کے باطن میں جو تجربے پلتے ہیں، اور اظہار کے لئے مضطرب ہوتے ہیں، وہ اصلی شکل میں منتشر، وحشی، بے نام اور متضاد ہوتے ہیں، شاعر ہئیت کے شعور سے ان پر مکمل گرفت حاصل کرتا ہے اور ان کے منتشر اور متناقض عناصر کو ایک وحدت پذیر اور انضمامی شکل صورت عطا کرتا ہے اور یہی تکمیل یافتہ لسانی ہئیت تجربے کو ایک جادوئی صورت حال میں منتقل کرتی ہے، یہ صورت حال کردار و واقعہ کے عمل اور رد عمل سے تشکیل پاتی ہے۔ اور اپنے اندر خواہ وہ غزل ہو یا نظم، رزمیہ ہو یا المیہ ایک ڈرامائی عنصر کو جنم دیتی ہے۔ جو قاری کی دلچسپی، حیرت اور تجسس کا باعث

بنتا ہے، رابرٹ پین وارن نے شعر کی ساخت کو "ڈرامائی ساخت" قرار دیا ہے۔ وہ اسے "A MOVEMENT THROUGH ACTION" سے موسوم کرتا ہے اور جمالیاتی مسرت پر منتج ہوتا ہے۔

بلاشبہ تخلیقی عمل کی غایت اور انتہائے کمال اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ایک مربوط تخیلی صورت حال کی تشکیل ہو سکے، شاعر اپنے تجربات اور احساسات کی نوعیت کے مطابق اپنے لسانی نظام کو وضع کرتا ہے اور لہجے، لفظیات اور آہنگ کی انفرادیت کو قائم رکھتا ہے، اردو میں میر کی سرگوشیانہ شاعری اقبال کی بلند آہنگ، شاعری سے آسانی سے ممیز کی جا سکتی ہے، حالانکہ دونوں کی غیر معمولی تخلیقی اہمیت مسلم ہے، دونوں کی تخلیقی قوتوں کی پہچان کا واحد معیار یہ ہے کہ آیا ان کی شاعری کی لسانی دروبست، خواہ اسکے عملی برتاؤ میں کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو، ایک تخیلی صورت حال کو جنم دیتی ہے یا نہیں؟ اقبال کے متعدد اشعار میں لفظ و پیکر کے خلاقانہ برتاؤ سے ایک تخیلی صورت حال خلق ہوتی ہے، اگرچہ ان کا لہجہ خطیبانہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے، حیرت کی بات یہ ہے کہ اکثر مقامات پر ان کا لہجہ ہی دیگر شعری وسائل کے مقابلے میں ایک تخیلی فضا کی تخلیق میں اہم رول ادا کرتا ہے، اور اسی وصف کی عدم موجودگی جوش کی شاعری کو نثری سطح پر لے آتی ہے۔

شعر کو علم معنی یا موضوع کے مماثل گردانے سے، اسکے فنی یا تکنیکی پہلو سے دانستہ یا نادانستہ چشم پوشی واقع ہو جاتی ہے، اس طرح سے شعر فہمی یا شعر سنجی کے یک طرفہ معیار قائم ہو جاتے ہیں، شعر اگر محض موضوع ہے تو اس کی لفظیاتی ترتیب، بحر و وزن، ردیف و قافیہ، ہیئتی التزام، آہنگ اور لہجہ کیا ہے؟ ظاہر ہے یہ سب شعر کے تجسیمی پہلو کے آئینہ دار ہیں اور اسے اسکے معنوی ابعاد سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

یہاں ضمناً شعر کو موضوع اور ہیئت کے خانوں میں تقسیم کرنے کے مروجہ تنقیدی موقف کی لغویت کی جانب اشارہ کرنا مفید ہوگا، شعر، موضوع اور ہیئت میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا، یہ شعر کی عضوی ہیئت کے منافی ہے، شعر ایک مکمل، زندہ اور متحرک وجود ہے، اسے انسانی جسم کی طرح روح اور بدن میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا، اسکی تفہیم اور تحسین کے لئے اسکے موضوع کو اس کی ہیئت سے الگ کرنا، یا اسکی ہیئت کا اس کے موضوع سے اخراج کا عمل اس کے وجود کی غیر فطری چیر پھاڑ کر کے، اسے موت سے ہمکنار کرنے کے مترادف ہے، شعر موضوع اور ہیئت کے شعوری طور پر سوچے گئے باہمی اشتراک سے معرض وجود میں نہیں

آتا، یعنی شاعر پہلے ذہن میں کوئی موضوع طے نہیں کرتا، اور پھر اس کے لئے موزوں ہیئت تلاش کرتا ہے، یہ ضرور ہے کہ اس نوع کی شاعری بھی کی گئی ہے، آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے تحت موضوعی شاعروں کا انعقاد کر کے اس کی مثال قائم کی ہے، اور پھر ان کے اتباع میں کم و بیش سو سال تک موضوعی شاعری کا چلن رہا۔ اس نوع کی شاعری کے بارے میں دو نکات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے، پہلا یہ کہ ایسی شاعری، وقیع سے وقیع خیالات کے باوجود کلام منظوم ہی کے ذیل میں آتی ہے، یہی وجہ ہے کہ غالب کے بعد اس نوع کی شاعری کے علمبرداروں میں، علم و اکتساب کے باوجود، کوئی بھی غالب کی سطح کے نزدیک بھی آ نہ سکا، دوسرے یہ کہ اگر ایسے شعرا کی بعض نظموں یا اشعار میں تخلیقیت کی چاشنی ملتی ہے تو اس لئے نہیں کہ موضوع یا خیال ہیئت کے فریم میں فٹ آ گیا ہے، بلکہ اس لئے کہ موضوع محرک شعر کے نعم البدل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے، اور موضوع فی نفسہ کالعدم ہو گیا ہے، رینسم نے "POETRY : A NOTE ON ONTOLOGY" اس نوع کی خیالات کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے :-

> "THERE MUST BE A GREAT DEAL OF GENUINE POETRY WHICH STARTED IN THE POETS MIND AS A THESIS TO BE DEVELOPED BUT IN WHICH THE CHARACTERS AND THE SITUATIONS HAVE DEVELOPED FASTER THAN THE THESIS, AND OF THEIR OWN ACCORD."

اردو کے بلند پایہ شعراء کے یہاں موضوع اور ہیئت کی دوئی کا سوال خارج از بحث ہے۔ اس لئے شعری صورت میں موضوع اور ہیئت کے انضمام کی شعوری سعی کا خیال بھی باطل ہے۔ شاعری درحقیقت موضوع یا ہیئت نہیں، بلکہ شاعری ہے، اور قاری کی حیثیت سے ہم اسکے موضوع یا ہیئت سے واسطہ نہیں رکھتے، بلکہ اس کے وجود میں پہنچنے والے شعری تجربے سے علاقہ رکھتے ہیں، یاد رہے کہ شعری تجربہ شعر کے بنیادی خیال یا اسکی ساخت سے لاتعلق ہے، یہ دونوں عناصر شاعر کی شخصیت کے تعلق سے خارجی نوعیت کے ہیں، جبکہ شعری تجربہ شاعر کے اندر کی واردات ہے، شاعر اپنے عہد کے پڑھے لکھے لوگوں یا عامۃ الناس کی طرح خیالات کا مالک ہو سکتا ہے، وہ فلسفیوں کی طرح اشیا اور جوہر کے رشتوں کے بارے میں۔

مفکرانہ ذہن سے بھی غور و فکر کرسکتا ہے۔

لہٰذا یہ بات کہنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیئے کہ تخلیق کے اندر پہنچنے والی یہی تخیلی صورت حال اس کا تجربہ ہے، جو لقول کولرج "انسان کی کلی روح کو متحرک کرتی ہے" اور اس کی تلاش و تعین کا کام اکتشافی تنقید کے دائرے میں آتا ہے، یہ بات واضح رہے کہ شاعری زندگی کی ترجمانی کا کام نہیں کرتی، نہ ہی تنقید حیات کا کام کرتی ہے، اور نہ ہی زندگی اور فطرت کی عکاسی کرتی ہے، یہاں تک کہ اسکی بازآفرینی سے بھی مطلب نہیں رکھتی، یعنی زندگی سے اخذ کردہ تجربات کی راست ترسیل بھی اسکے دائرہ کار سے خارج ہے، یہ کوئی پیغام دیتی ہے نہ زندگی کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرتی ہے۔ یہ لوگوں کے انفرادی یا اجتماعی مسائل، دلچسپیوں یا ان کے تعصبات، ان کے اخلاقی یا ذہنی گھتیوں کے بارے میں بھی اطلاعات فراہم نہیں کرتی، یہ فلسفہ طرازیوں میں بھی دلچسپی نہیں رکھتی، ممکن ہے کہ شاعری کے مقصدی کردار کے مبلغین چیں بہ جبیں ہوکر پوچھیں کہ اگر شاعری یہ سب کچھ نہیں کرتی تو پھر یہ کس مرض کی دوا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ یہ کسی مرض کی دوا نہیں، یہ ایک مخصوص اور منفرد ذہنی عمل ہے، جو زبان کے تخلیقی برتاؤ سے کردار و واقعہ کے عمل اور ردعمل سے "جہان دیگری" کی تخلیق کرتا ہے؛ اور یہی اس کا منتہائے مقصد ہے،

کانٹ نے دو باتوں پر زور ڈال کر اس نظریے کی بنیاد فراہم کی ہے، اول یہ کہ فن مقصدیت کے بغیر مقصد رکھتا ہے، دوم یہ حسن و جمال کو افادیت سے مبرا کرکے دائرہ خیال میں لاتا ہے، یہ دونوں باتیں فن کے انفرادی تشخص کی ضمانت فراہم کرتی ہیں، اسی نظریے کو پو نے بھی یہ کہکر تقویت دی ہے کہ نظم صرف نظم کی خاطر لکھی جاتی ہے، ایلیٹ بھی اسی نظریے کا حامی ہے! "جب ہم شاعری پر غور و فکر کریں۔ تو ہمیں بنیادی طور پر اس پر شاعری کی حیثیت سے غور و فکر کرنا چاہیئے نہ کہ کسی اور حیثیت سے"

ایلیٹ کے بعد شکاگو کے نقاد اور اکثر و بیشتر نقاد فن کی اسی انفرادیت اور خود مختاریت پر زور دیتے ہیں"

چونکہ شعری تجربے کی لسانی تشکیل کا عمل ایک مخصوص اور منفرد نوعیت کا ہے اور معینہ فنی اصولوں کے تحت ہی تکمیل کو پہنچتا ہے، اس لئے جہاں تک فن کے شائقین کا تعلق ہے، ان میں سے بھی ہر ایک اس میں مطالعہ دلچسپی نہیں لے سکتا اور نہ ہی اس کے باطنی تجربے تک رسائی حاصل کرسکتا ہے، اس کیلئے

لازماً ایک مخصوص تربیت یافتہ بالیدہ اور درّاک ذہن کی ضرورت ہے جس سے عام قاری بہرہ ور نہیں ہے' اس لئے شاعر اور قاری کے درمیان ایک ناقابل عبور فاصلہ قائم رہتا ہے' یہ فاصلہ طے کرکے ہی شعری حقیقت کا سامنا کیا جاسکتا ہے' ظاہر ہے یہ کام ایک دیدہ ور نقاد ہی انجام دے سکتا ہے' وہ شخصیت کی تمامتر توانائیوں کے ساتھ شعری تخلیق تک رسائی حاصل کرتا ہے' اور اس کے اندر اس کی نیم تاریک اور نیم روشن اسراری فضا میں صورت پذیر شعری تجربے کا سامنا کرتا ہے اور پھر اپنے تنقیدی فریضے کی تکمیل کرتے ہوئے اپنے قارئین کو بھی مہم بازی کی ترغیب دیتا ہے اور تجربوں کے گنج گہر تک رہنمائی کرتا ہے' شاعری جس قدر پیچیدہ اور علامتی ہوگی۔ تنقید بھی اسی قدر اپنی ضرورت کا جواز پیدا کرتی ہے' کیونکہ یہ شاعری لوگوں سے راست رشتہ قائم نہیں کرسکتی'

شیکسپیر' کولرج' بیدل' غالب' ایلیٹ اور میراجی کی مبہم اور علامتی شاعری لوگوں کے دائرہ ادراک سے خارج ہے' لازماً ایک دیدہ ور نقاد کی مداخلت ضروری ہوجاتی ہے' ایلیٹ نے لکھا ہے:

"CRITICISM ACQUIRES A SPECIAL IMPORTANCE WHEN THE ARTS NEED TO BE EXPLAINED AND MEDIATED RATHER THAN BEING TAKEN "DIRECTLY" BY THE PEOPLE"

وہ سماجی بدعتوں' سیاسی غارتگری اور گراں بازاری کے بارے میں بھی اپنی رائے رکھ سکتا ہے' لیکن تخلیق شعر کے عمل کے دوران اُس کے نوبہ نو اور عمیق خیالات اس کے لئے کسی مصرف کے نہیں ہوسکتے' اُسی طرح شعر کی خارجی صورت گری کے پیمانوں کا علم اس کے لئے بے معنی ہے' بالکل اسی طرح جس طرح ایک ماہر عروض اپنے علم عروض کے باوجود شعر نہیں کہہ سکتا' شاعر بنیادی طور پر تخلیقی محویت میں اُن بے نام اور اسراری تجربوں سے واسطہ رکھتا ہے' جو اس کی شخصیت کی جملہ توانائیوں اور نیرنگیوں کی تحلیل و تنظیم سے لفظی ہیولوں میں قابل شناخت ہوجاتے ہیں۔

شعر کو موضوع اور ہیئت میں تقسیم کرکے' اسکی تعینِ قدر کی جو کوشش کی گئی ہیں۔ وہ بجا طور پر لاحاصلی پر منتج ہوتی ہیں' اس لئے کہ شعر شعر ہے نہ کہ موضوع یا ہیئت' پس موضوع کی نوعیت شعر کی قدر و قیمت کو متعین نہیں کرسکتی۔ موضوع فی نفسہ نہ برا ہوتا ہے' نہ اچھا' اور پھر موضوع کو پوری نظم کا بدل قرار

نہیں دیا جا سکتا، واقعہ یہ ہے کہ شعر کی تفہیم و تحسین کے لئے اس کے حصے بخرے کرنے کے بجائے اس کے اندرونی تجربے سے قریبی رابطہ قائم کرنا لازمی ہے یعنی شعر کی اندرونی کائنات کی سیاحت کرنا ہے، اور یہ اسی صورت میں ممکن ہو سکتا ہے، جب ہم اپنے خیالات اور معتقدات سے مکمل طور پر دستبردار ہو جائیں، ہمیں کوئی حق نہیں پہنچتا کہ ہم شعر کے کسی معنی کو اخذ کر کے اس پر اصرار کریں، جب کہ ہم وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعر کے ذہن میں وہی معنی تھا، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ شاعر معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھتا اور جو معنی و مطلب ہم شعر سے اخذ کرتے ہیں، وہ ہمارے دماغ کی اختراع ہے اور شعر سے قطعاً خارج ہے

غالب کے شعر ؎ بات پر واں زبان کٹتی ہے

وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

سے محبوب کے تشدد پرستانہ رویے کا استخراج شعر کی کیثر المعنی کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے، اسی طرح فیض کی نظم "تنہائی" کو کسی سیاسیات میں الجھے ہوئے تجربے تک محدود کرنا نظم کے معنوی امکانات سے انکار کے برابر ہے۔

غالب کے شعر یا فیض کی نظم کو ہم یہ جان کر پڑھتے ہیں، کہ ہم شاعری کے نمونوں کا مطالعہ کر رہے ہیں، اس لئے ہمارا ذہنی رویہ بھی شاعرانہ یا تخلیقی ہونا لازمی ہے، ہمیں ذہنی طور پر اس بات کے لئے آمادہ رہنا ہے کہ ہم شعری تخلیق کا سامنا کرنے جا رہے ہیں، اس لئے شعری تخلیق کے اپنے مخصوص اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کرنا ضروری ہے، یہ گویا شعری رویہ ہے جو قاری کے لئے مطالعہ شعر کے وقت ضروری ہے، اور یہ اسے بقول کولرج "ایک فعال تخلیقی وجود" بناتا ہے۔ اور یہی رویہ اس کے لئے شعری تجربے سے کلی طور پر آنکھیں چار کرنے کے قابل بناتا ہے، یہ گویا شاخ پر کھلے ہوئے پھول کو دیکھنے کا عمل ہے، ظاہر ہے کہ ہم پھول کو ایک کلی وجود کے طور پر دیکھتے ہیں، ہم اس کے رنگ، خوشبو، نزاکت، روشنی اور اس کے دیگر ترکیبی اجزا کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھتے،

شعر کو کلی وجود کے طور پر پرکھنے کا رویہ جدید یورپی نقادوں میں خاص مقبولیت حاصل کر چکا ہے رین سم کے علاوہ فریڈرک پوٹل اور رابرٹ پین وارن نے شعر کے خالص وجود پر مقالے لکھے ہیں، ان کے نزدیک شعر کا خالص وجود خیالات سے مبرا ہوتا ہے، رین سم نے شعر کی ثنویت (DUALISM)

پر زور دیا ہے اور یہ وحشی اور تازہ کار پیکروں سے قابل شناخت ہوتی ہے، پوٹل نے شبیہ کاری سے زیادہ OBSCURITY پر زور دیا ہے، اس کے نزدیک اس نوع کی شاعری کا خاص وصف اسکی شبیہ کاری نہیں بلکہ اسکی OBSCURITY ہے" حالانکہ وہ خود بقول رابرٹ پین وارن خالص شاعری کو پیکروں ہی میں LOCATE کرتا ہے۔ خود رابرٹ پین وارن نے اپنے مقالے PURE & IMPURE POETRY میں خالص شعر کی بات کی ہے، اور لکھا ہے کہ " THE PURE POEMS WANT TO BE AND DESPERATELY, ALL OF A PIECE"

ایلیٹ نے تواتر سے خالص شعر کی وکالت کی ہے۔ اس نے خیال یا معنی کی کشید کو غیر متعلقہ عمل ٹھہرایا ہے، اس نے دلچسپ انداز میں معنی کو بے مصرف ٹھہرایا ہے، لکھتا ہے:

> "THE CHIEF USE OF THE 'MEANING' OF A POEM IN THE ORDINARY SENSE, MAY BE TO SATISFY ONE HABIT OF THE READER TO KEEP HIS MIND DIVERTED AND QUIET, WHILE THE POEM DOES ITS WORK UPON HIM, MUCH AS THE IMAGINARY BURGLAR IS ALWAYS PROVIDED WITH A BIT OF NICE MEAT FOR THE HOUSE DOG.

ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خود نقاد کن وسائل کی مدد سے شعری تجربے کی دوسروں تک منتقلی کا کام انجام دیتا ہے؟ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ شعری تجربے سے روشناس ہو کر اس کی تفصیل یا تلخیص قاری تک منتقل کرتا ہے، یہ خیال صرف اس لئے ہی درست نہیں کہ شعر کی نثری تلخیص یا توضیح ممکن نہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ یہ اصل تجربے کا بدل نہیں ہو سکتی یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ قاری بھی تجربے کا بہ چشم خود مشاہدہ کرنے میں اپنی جمالیاتی حس کی تسکین کر سکتا ہے، نہیں تو اسے شاعر کے خیالات کی تشریح و تفسیر میں کیا دلچسپی ہو سکتی ہے؟ یہ الگ بات ہے کہ مروجہ تنقیدات تشریح و تفسیر پر ہی سارا زور ڈالتی ہیں اور قارئین ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتنے پر مجبور ہوتے ہیں،

تنقید کے مفسرانہ انداز سے قارئین ان معنوی اور لسانی نزاکتوں کی تفہیم سے بھی محروم رہتے ہیں، جو شعر کی ہیئت کے اجزائے ترکیبی کے تجزیے سے برآمد ہوتی ہیں، قارئین کے لئے شعر کی معنویت، ضرورت اور وقعت کے قائم ہونے کی ایک ہی صورت ہے اور وہ یہ کہ وہ اسکے لئے بغیر معمولی جذب

دکشش سے معمور ہو، وہ اس کی جذب و کشش کو اسی وقت محسوس کرے گا جب شعر کے داخلی تجربے میں اپنی شرکت کو ناگزیر محسوس کرے یہ کام خود شاعر کے دائرہ اختیار سے باہر ہے، اس لئے کہ شعر کی تکمیل کے بعد شاعر کا اس سے کوئی راست رشتہ باقی نہیں رہتا، یہ کام یعنی قارئین کو تخلیق میں شرکت کی ترغیب دینا صرف ایک تنقید نگار ہی بہ طریق احسن انجام دے سکتا ہے، وہ شعر کی اسراری فضا کے جادوئی دروازوں کو وا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے، اور پھر قارئین کو بھی اپنی جلوؤں سے فیضیاب کراتا ہے، گویا تخلیق اور قارئین کے درمیان رابطے کا کام انجام دینا تنقید کا بنیادی کام ہے'

نقاد اگر زور زبردستی سے فنی تخلیق سے کسی مرکزی خیال یا موضوع کی کشید کرکے اس کا خلاصہ اپنے الفاظ میں قاری تک منتقل کرتا ہے، تو غریب قاری اس کا منہ دیکھتا رہ جاتا ہے، اُس کا اِس طریقے سے تخلیق سے نہیں بلکہ معانی سے واسطہ پڑتا ہے، یوں فلسفہ خیال یا اخلاق کا بدل بن جاتے ہیں، نتیجے میں اس کا دامن گوہر مراد سے نہیں بلکہ خزف ریزوں سے بھر دیا جاتا ہے۔ اس لئے ایسی تمامتر تنقیدیں بہ شمول ہیئتی تنقید ادبی تنقید کے تقاضوں کو کما حقہ' پورا نہیں کرتیں، دم سیٹ اور بیارڈزلی نے اپنے مقالے INTEN-TIONAL FALLACY میں لکھا ہے!

"YET IT (POEM) IS, SIMPLY IS, IN THE SENSE
THAT WE HAVE NO EXCUSE FOR INQUIRING WHAT
PART IS INTENDED OR MEANT."

ایلیٹ نے ولسن نائٹ کے THE WHEEL OF FIRE میں تشریح معانی کی ضرورت کو کالعدم کیا ہے، لکھتا ہے "" اگر ہم شیکسپیر کی تخلیق میں مکمل طور پر زندہ رہیں، تو ہمیں کسی تفسیر کی ضرورت نہیں"

اس صورت حال کے پیش نظر اکتشافی تنقید کی ضرورت کا احساس اور بڑھ جاتا ہے، اس نظریۂ تنقید کی رو سے نقاد صحیح معنوں میں تخلیق کے بطن میں اُترتا ہے، اور قاری کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے، کوئی بھی نقاد اُس وقت تک اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا، جب تک وہ فنکار کے تخلیقی عمل کے تمامتر مدارج سے خود بھی گزرنے کو یقینی نہ بنائے، اس کاروائی میں نقاد کے رویے اور طریق کار کو خصوصی دخل رہتا ہے، اکتشافی تنقید ان لوازم کی پاسداری کرتی ہے، وہ نہ صرف

تخلیق کے بطون میں تخلیلی تجربے سے متصادم ہونے کو منتہائے مقصد بناتی ہے، بلکہ لسانی وسائل کے گہرے مطالعے کو کامیابی کی کلید تصور کرتی ہے، اکتشافی ناقد تخلیق میں برتے والے ہر ہر لفظ کے تلازمی صوتی، پیکری استعاراتی اور علامتی امکانات کی تلاش و یافت کے مہتم جویانہ عمل میں مصروف رہتا ہے وہ شعر کے جملہ الفاظ کے تلازمی امکانات کو دریافت کرکے اسکے کل لسانی نظام سے ایک مربوط، پیچیدہ اور تہہ دار تخلیلی فضا کا ادراک کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ قاری کی مساوی شرکت کو ممکن بنانے کی سعی کرتا ہے، جس کا طریق نقد ہی ایسا ہے کہ قاری تخلیق کے حرف و پیکر سے نمود کرنے والے انسلاکاتی امکانات کا احاطہ کرنے کی ترغیب پاتا ہے، یہ ترغیب اسکی پوری جمالیاتی شخصیت کو رنگ و نور سے آشنا کراتی ہے، روزمرہ زندگی کا میکانکی عمل اس کے ذوق نظر اور حیات کو بے رنگ اور زنگ آلود کرتا ہے، لیکن جب وہ کسی فنی تخلیق سے رابطہ قائم کرتا ہے، تو اس کی شخصیت کا سارا غبار اور زنگ اتر جاتا ہے، اور وہ تخلیق سے پھوٹنے والے تجربے کی شعاعوں سے نہا جاتی ہے، وہ سب سے پہلے حرف و پیکر کے جادو کی لپیٹ میں آجاتا ہے، حرف و پیکر سے یہ ذہنی اور حسیاتی وابستگی اس کو پہلے مرحلے سے بخیر و خوبی گزارتی ہے، اس کے بعد وہ ایک ایسے ترغیبی، تجسس آفریں اور دلچسپ تجزیاتی انداز کو روا رکھتا ہے کہ قاری کیلئے اس تجزیاتی عمل میں شریک ہونے کی خواہش تیز سے تیز تر ہو جاتی ہے، وہ نقاد کی رہنمائی میں تخلیق کے جادوئی دروازوں کو وا ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور پھر وہ خود بھی نادیدہ طلسمی دنیا میں داخل ہو کر دلفریب وقوعات سے دوچار ہو کر مسرت، حیرت، لطافت اور لبیبت کے نئے نئے جذبوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔

آیئے ہم غالب کے شعر

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

جس کے بارے میں سطور بالا میں گفتگو ہو چکی ہے، اور جس سے حالی سے لے کر فاروقی تک تقریباً سبھی نقادوں نے قطعی طور پر معینہ معنی اخذ کرنے پر زور دیا ہے، کے تخلیلی تجربے کی شناخت کی سعی کریں، یہ اکتشافی تنقید ہی سے ممکن ہے، یہ بات خاطر نشان رہے کہ شعر میں شعر کے خالق کے بجائے ایک فرضی کردار ابھرتا ہے، جس کا شاعر سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، شعر تکمیل پذیر ہوتا ہے، تو شاعر سے اس کا رشتہ ساقط ہو جاتا

ہے، اب شعر ایک تکمیل یافتہ اور قائم بالذات وجود ہے، جو اپنی زندگی، حرارت اور توانائی رکھتا ہے، شعر میں فرضی کردار کی آواز کو شاعر کی آواز قرار دینے سے شعر کی وہی درگت بنتی ہے، جو مولہ بالا شعر کی مختلف شارحین کے ہاتھوں بنی ہے۔ انہوں نے غالب کو وحدت الوجود کے نظریے کا حامی تسلیم کر کے اُن کے شعر سے اسی نظریے کو منسوب کیا ہے، حالانکہ شعر کو اس نظریے سے دور کا تعلق بھی نہیں ہے،

زیر نظر شعر میں پہلے مصرعے کے الفاظ کی دروبست سے شعری کردار نے یقین آفریں لہجے میں ایک خارجی معروض یعنی سمندر کی تقلیب کا اعلان کیا ہے، وہ وجود بحر کو صورتوں کی نمود پر مشتمل قرار دیتا ہے، اور ایک خالص علامتی صورت حال کی تخلیق کرتا ہے "وجود بحر" اور دوسرے مصرعے میں لفظ "یاں" سے ظاہر ہوتا ہے کہ سامنے ایک مواج سمندر ہے، اور شعری کردار سمندر کے وجود کے بارے میں ایک نئی بات کا انکشاف کر رہا ہے، وہ ایک ایسے شخص یا اشخاص سے مخاطب ہے، جو گرد و پیش کی اشیا و مظاہر، جن میں سمندر شامل ہے، روایتی نظر سے دیکھتا ہے (دیکھتے ہیں) اور محض ظاہر بیں ہے (ہیں)، اُس (اُن) کے نزدیک، سمندر کا وجود قطرہ و موج و حباب پر مشتمل ہے، لیکن شعری کردار جو مظاہر کے دلِ وجود پر نظر رکھتا ہے، سمندر کے بارے میں اُن کے خیال کی تکذیب کرتا ہے، اور تضحیک آمیز لہجے میں قطرہ و موج و حباب کی بے بضاعتی کا اعلان کرتا ہے، وہ سمندر کے وجود کا قایل ہے، مگر اسے نمود صور پر مشتمل گردانتا ہے، گویا یہ ایک تخیلی سمندر ہے، جو صورتوں کی نمود سے متشکل ہو جاتا ہے، سمندر سے دیوتاؤں کی صورتوں کے برآمد ہونے اور اُن کے نظارے سے محظوظ ہونے کی آرزو ورڈس ورتھ کی نظم... THE WORLD IS TOO MUCH کا شعری کردار بھی کرتا ہے:

> "HAVE SIGHT OF PROTEUS RISING FROM THE SEA
> OR HEAR OLD TRITON BLOW HIS WREATHED
> HORN."

زیر بحث شعر میں شعری کردار اپنے لہجے کے اتار چڑھاؤ سے سمندر کے طلسمی وجود کی توثیق کرتا ہے، مجموعی طور پر شعری کردار، اس کا ڈرامائی لہجہ، موج خیز سمندر، نمود صور اور قطرہ و موج و حباب کے عمل سے ایک مربوط اور متحرک تخیلی فضا کی تخلیق ہوتی ہے، جو تجسس اور تحیر کے امکانات سے معمور ہے،

یہ تخیلی منظر نامہ سراسر علامتی نوعیت کا ہے، اس لئے کسی معینہ یا قطعی مفہوم کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ علامتی شعر فوری طور پر معنی و مطلب سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا، اگر شعر سے معنی ہی نکالنا ہے۔ تو کسی ایک معنی ہی پر اصرار کیوں؟ غور کیجیے تو زیر بحث شعر سے التباس، تخلیقیت، تخلیقی پیکریت، لاشعور، زندگی، جمالیات اسراریت، دیومالا، واہمہ اور نہ جانے کیا کیا معانی اخذ کئے جا سکتے ہیں،

یہ انداز نقد نظموں کے مطالعے کے ضمن میں بھی موثر ثابت ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر اقبال کی نظم "شعاع آفتاب" کو لیجئے:

نظم کا کردار صبحدم "سودائی نظارہ" ہے یعنی اسے نظارہ کرنے کا جنون ہے، سودائی نظارہ کا مفہوم یا تو یہ ہے کہ صبح کے مناظر کا مشاہدہ کرنے کا جذبہ جنون کی حد تک ہے یا صبح کو کسی غیر معمولی جلوے یا مظہر کو دیکھنے کا جنون لاحق ہے، موخرالذکر مفہوم زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتا ہے اس لئے کہ معمول کے مانوس مناظر کے لئے کردار کا "سودائی نظارہ" ہونا قرین قیاس نہیں ہو سکتا اور پھر چونکہ یہ تخیلی دنیا کا ہنگام صبح ہے، اس لئے اس میں کسی غیر معمولی اور حیرت انگیز صورت حال کی توقع کرنا قابل فہم ہے، یہی وجہ ہے کہ اسے آسمان پر سورج کی صرف ایک شعاع آوارہ نظر آتی ہے، حقیقی دنیا میں طلوع آفتاب سے قبل مشرق سے شعاعوں کا ہجوم ابھر کر پھیل جاتا ہے۔ لیکن نظم کی تخیلی فضا میں طلوع آفتاب سے قبل کے اس منظر نامے میں ایک کرن نظر آتی ہے، اور وہ بھی عام سی کرن نہیں، بلکہ ایک خودنگر، متحرک، متجسس اور آتشیں کرن ہے ــــ ایک زندہ اور باشعور شخصیت کی مالک، شعری کردار سب کچھ بھول کر اس کی طرف متوجہ ہو کر اس سے مخاطب ہوتا ہے، وہ اسے "سراپا اضطراب" قرار دیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ اسکی "جان ناشکیبا" میں غیر معمولی اضطراب کی نوعیت کیا ہے،

اس کا پہلا تاثر خوف کا ہے، وہ پوچھتا ہے کہ کہیں وہ ایک چھوٹی سی بجلی تو نہیں، جسے "خرمن اقوام" کے لئے آسمان جواں کر رہا ہے، "خرمن اقوام" کے استعاراتی اظہار سے ظاہر ہوتا ہے کہ کردار بین الاقوامی سطح پر عالم انسانیت کے تحفظ کے لئے مسترد ہے، اس کے بعد وہ شعاع سے مزید استفسارات کرتا ہے:

یہ تڑپ، کوئی مفید کام کرنے کی ہے یا یہ ازل سے اسکی خو ہے، وہ پوچھتا ہے کہ اس کا اضطراب رقص

کے مترادف ہے جو ایک تخلیقی فعل ہے یا بے معنی آوارگی ہے یا کسی گمشدہ شے یا شخص کی تلاش ہے، شاعر جواباً کہتی ہے کہ اسکی خاموش زندگی میں ہنگامے خوابیدہ ہیں، بظاہر وہ صبح کے منظر نامے سے مربوط ہو کر خاموش ہے، لیکن اُس کے باطن میں حیات افروز ہنگامے پوشیدہ ہیں، اس لئے کہ اُس نے صبح جو بیداری، حرکت اور شعور کی علامت ہے، کی گود میں پرورش پائی ہے، چونکہ وہ صبح کی زائیدہ ہے اس لئے اس کے خمیر میں "لذت تنویر" جو اسکی تقدیر ہے محو جستجو رکھتی ہے، یہی "لذت تنویر" اُسے دائمی اضطراب سے آشنا کرتی ہے، اس کے بعد وہ شعری کردار کے اس وصف کا ابطال کرتی ہے کہ وہ کوئی برقِ آتش خو ہے، وہ دراصل مہر عالمتاب کا پیغام بیداری ہے، بلکہ وہ اس عزم کا اظہار کرتی ہے کہ وہ "چشم انسان" میں سرمہ بنکر سمائے گی، اور رات نے جو کچھ چھپا رکھا ہے، اُسے چشم انسان کے توسط سے ظاہر کرے گی "چشم انسان" اور "رات" پر قدرے دباؤ ڈالنے سے ایک باشعور انسان کا خیال آتا ہے اور رات ایسے بدبیں کردار کو پیش کرتی ہے جو حرص و آز کے تحت لوگوں سے اُن کے فائدے کی اشیا کو چھپاتی ہے، یہ اشیاء روحانی اور تہذیبی اقدار و افکار ہو سکتی ہیں، آخری شعر میں وہ جاننا چاہتی ہے کہ غافل لوگوں میں کوئی ہوشیاری کا متلاشی بھی ہے، اور کیا سونے والوں میں کسی کو ذوق بیداری بھی ہے، لفظ "بھی" سے ظاہر ہوتا ہے کہ سونے والوں کی دلچسپیاں متنوع ہو سکتی ہیں، وہ غفلت کیش، کاہل یا خواب پسند ہو سکتے ہیں لیکن ہوشیاری یا بیداری سے اُن کا دور کا بھی تعلق نہیں، اس استفسار کے ساتھ وہ خاموش ہو جاتی ہے، اور نظم اتمام کو پہنچتی ہے،

نظم کے حرف آغاز سے اسکے خاتمے تک ایک ایک لفظ تلازمی سحر کاری سے ایک پراسرار فضا کی تخلیق کرتا ہے، اور قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک دلفریب خواب کا عالم ہے، اس میں صبحدم طلوع آفتاب سے قبل ایک مضطرب شاعر نظم کے کردار سے ہمکلام ہے، اور کئی رازوں کو افشاء کرتی ہے، نظم کی تخیلی دنیا اس لحاظ سے بھی حقیقی دنیا سے الگ ہے، کہ اس میں اَن ہونے واقعات رونما ہوتے ہیں۔ مثلاً اس دنیا میں رہنے والے لوگ صبح ہونے اور طلوع مہر کے آثار ہویدا ہونے کے باوجود سب کے سب گہری نیند سو رہے ہیں، اور یہ نیند نہ ٹوٹنے

والی ہے، صرف ایک متنفس یعنی شعری کردار جاگ رہا ہے اور سودائی نظارہ ہے وہ تجسس، تردد اور تفکر کا مجسمہ ہے اور ساتھ ہی ماورائی عناصر سے آشنا ہے، وہ ایک شعاع کو آوارہ دیکھتا ہے اور گہری موانست سے مخاطب ہوتا ہے، اور وہ بھی بے تکلفی، اپنایت اور رازداری سے ہمکلام ہوتی ہے، اس طرح سے شعری کردار خود ایک ماورائی کردار بن جاتا ہے اور یہ سب کردار یعنی شعاع، بہر اور رات نظم کی فوق فطری فضا کو مستحکم کرتے ہیں،

نقاد قاری کو بھی نظم کے رنگ و نور، اس کے کرداروں کے مکالموں، ڈرامائیت، فضا آفرینی موسیقیت اور خیال انگیز انجام سے جمالیاتی طور پر متاثر کرتا ہے، رہی معانی کی بات تو زیر بحث نظم کسی ایک یا طے شدہ معنی کی حامل قرار نہیں دی جا سکتی، چنانچہ یہ نظم اس سیاسی غلامی کا اشاریہ بھی ہو سکتی ہے، جس میں لوگ گرفتار ہو کر غفلت کی نیند سو رہے تھے، اسے سماجی، ذہنی اور تہذیبی انقلاب کے پیغام بشارت سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے، یہ ضمیر کی بیداری کی علامت بھی ہو سکتی ہے، اسے نئے دور کی آگہی کا اشاریہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے، یہ عرفان ذات، کائنات کے شعور یا تخلیق بیداری پر بھی دلالت کر سکتی ہے یہ شاعر کے وجود کا رمز بھی ہو سکتی ہے، یہ تساہل پسند لوگوں کے لئے پیغام عمل بھی قرار دی جا سکتی ہے، الغرض، اس میں متعدد معنوی امکانات مضمر ہیں، اس لئے اس کی ہمہ گیریت اور وقعت مسلم ہو جاتی ہے۔

ان مثالوں سے صاف ظاہر ہے کہ اس نوع کی تنقید کے مطابق تخلیق ہی تخلیق کا تعارف ہے، یہ اپنے تجزیاتی عمل میں تخلیق کے اجمالی خاکے، اسکی تفسیر یا اسکے نثری روپ سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، اس تنقید کی رو سے قاری، جیسا کہ سطور بالا میں ذکر ہوا، خود شعری تجربے سے گزرتا ہے، اور اس کی بالیدگی، تحرک اور نمو پذیری میں زندہ رہتا ہے، وہ تجربے کی دولت سے اپنا دامن بھر کے ذہنی و فکری افلاس سے نجات پاتا ہے، وہ ذوقی، جمالیاتی، احساساتی اور نفسیاتی طور پر اپنے آپ کو مالدار محسوس کرتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے، وہ تجربے کے ساتھ جیتا اور مرتا ہے اور مرنے کے عمل میں اصلی زندگی کا سراغ پا لیتا ہے اس طرح سے اپنی حقیقی زندگی کو تقلیبی عمل سے گزرتا ہوا محسوس کرتا ہے

اسے اس بات کی حاجت ہی نہیں رہتی کہ وہ اپنے دل پر وارد ہونے والے تجربے کی معنویت اور زندگی سے اس کے رشتے پر غور کرے، وہ مہم پسندی کے ازلی جذبے سے سرشار ہو کر آگے ہونے والے وقوعات کا منتظر رہتا ہے اور نادیدہ مرحلوں سے گزرنے کی لگن اور تجسس سے واسطہ رکھتا ہے اور اس طرح سے تخلیق کے شعری کردار سے مکمل طور پر ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی محسوس کرتا ہے اور اپنے ارادے اور مرضی سے دست بردار ہو کر نوشتۂ دیوار کو دیکھتا ہے، اور روح کے بے نام سفر پر روانہ ہوتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ الفاظ معانی کے پابند ہیں، اور شعری تخلیق، جو الفاظ سے متشکل ہوتی ہے، معانی کے بغیر متصور نہیں، معانی زندگی اور کائنات کے عقلی اور وجدانی شعور سے مرتب ہوتے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ تخلیق کی قدر و قیمت کا اندازہ اسکی معنوی وسعت سے بھی ہو سکتا ہے، لیکن ان دونوں امور کو مطالعۂ شعر کے ضمن میں صحیح تناظر میں پرکھنے کی ضرورت ہے، شعری تخلیق الفاظ سے متشکل تو ہوتی ہے لیکن اس میں برتے جانے والے الفاظ، روزمرہ میں متعین معانی، یا لغوی مفاہیم سے دستبردار ہو کر، علامتی امکانات سے آشنا ہو جاتے ہیں، اور تخلیق کے حوالے سے کلّی طور پر معنی و مطلب کے بجائے حرکت پذیر تخیلی فضا کی صورت گری کرتے ہیں، یہ تخیلی فضا معنی آشنا تو ہے، مگر کسی متعینہ معنی و مطلب سے لاتعلق ہے اور اس کے معانی قابل شناخت نہیں، بلکہ ڈرامائی صورت حال میں مضمر ہیں، رہا تخلیق کی تعیّن قدر کا مسئلہ، سو یہ بات ظاہر ہے کہ تخلیق کی علامتیت کی نوعیت اور پیچیدگی ہی کے مطابق اسکی قدر و قیمت متعین ہو سکتی ہے، جو کثیر المعنویت کو راہ دیتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ فن کی تخلیق زندگی کے معانی کی تفہیم و ترسیل کے لئے کی جاتی ہے، یہ کام فلسفہ، اخلاقیات، اور علم و دانش بخوبی انجام دے رہے ہیں، فن کو ان شعبہ ہائے فکر میں دخیل ہونے کی کیا ضرورت ہے؟ وہ خود اپنا منفرد وجود رکھتا ہے، اور اپنے دائرہ کار، اور غرض و غایت کے لحاظ سے ان سے قطعی مختلف ہے، فن انسان کی ذہنی، فکری، حسیاتی اور جمالیاتی زندگی کو رنگارنگی اور حسن سے آشنا کرتا ہے۔ اور یہ کام سوائے فن کے اور کوئی کر ہی نہیں سکتا۔

فن کے کشفی تجربے سے آشنا ہونے کے بعد اسکی تعیّن قدر کا مسئلہ سامنے آتا ہے، یہ ایک اہم مسئلہ ہے اور بالعموم نقاد اس سے چشم پوشی کرتے ہیں، اسکی وجہ یہ ہے کہ مروجہ تنقید سے کام لے کر وہ ہر

اعلیٰ یا ادنیٰ درجے کے شاعر کے یہاں بعض خیالات و تصورات کی نشاندہی کرتے ہیں، اور یہی طرزِ نقد اُن کے لئے فنی قدر سنجی کا معیار بن جاتا ہے، ظاہر ہے یہ معیار یکسر عمومی نوعیت کا ہے، اس لئے حد درجہ غیر متعلق غیر اختصاصی اور غیر افادی ہے،

اکتشافی تنقید کی مدد سے تعیین قدر اور درجہ بندی کے مسئلے سے نمٹنا مشکل نہیں ہے، اس لئے کہ اس کی رو سے تکمیل شدہ تخلیق ہی ساری توجہ کا مرکز ہے، اور لسانی ہیئت میں مونیہ تجربے کی نشاندہی ہی اس کا مطمع نظر ہے، بدیہی طور پر تجربے کی تہہ داری، وسعت، بوقلمونی، حیرت سامانی اور اسکی جمالیاتی اثر انگیزی اسکی قدر و قیمت کی تعیین میں بنیادی رول ادا کر سکتی ہے، چنانچہ فیض اور فانی کے مقابلے میں میر اور غالب کی برتری اور ہمہ گیریت، اولاً اس بنا پر قائم ہو جاتی ہے کہ اول الذکر شعراء کے مقابلے میں موخر الذکر شعراء کی تخیلی کائنات طلسمی جلووں کی کثرت کا نظارہ پیش کرتی ہے۔ دوئماً، معنیاتی سطح پر اُن کی تہہ داری اور کثیر الجہتی امر واقع بن جاتی ہے، سوئماً، میر اور غالب کی شاعری اُس آفاقیت اور ماورائیت کو چھوتی ہے، جس سے فیض اور فانی محروم ہیں، چہارم تجربات و مشاہدات کی رنگارنگی یعنی غم، افسردگی، بیگانگی کے ساتھ ساتھ نشاط جوئی، مہم پسندی، طنزیہ و مزاحیہ اسلوب، خندہ آفرینی، انسانی روابط، معاشرتی احساس، تہذیبی تونگری، انسانی اقدار، تاریخی شعور، اسطور سازی اور نہ جانے کیا کیا میر اور غالب کے یہاں ملتی ہے، جبکہ فیض اور فانی کے یہاں تجربات کی حد بندیوں کا احساس ہوتا ہے، اِن حد بندیوں کا احساس لازماً اُن کی شاعری کے ہیئتی اور لسانی نظام کے حوالے سے بھی ہوتا ہے، مزید برآں، فنی تخلیق کی علامتی ساخت اور شدت اس کی درجہ بندی کا تعین کرنے میں مدد دے گی؛

(ختم شد)